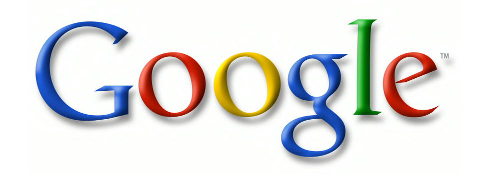
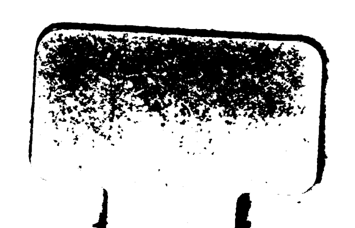


Friedrich Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen


VE
RI
TAS



Die Elfenbeinreliefs

an der

Kanzel des Doms zu Aachen.

Eine Nachbildung

der Theoderichsstatue in Ravenna und Aachen.

Von

Carl Friedrich,

Bibliothekar des Bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg.



Nürnberg 1883.

Im Selbst-Verlage des Verfassers.

Druck von G. P. J. Bieling (G. Dietz) in Nürnberg.

Vorwort.

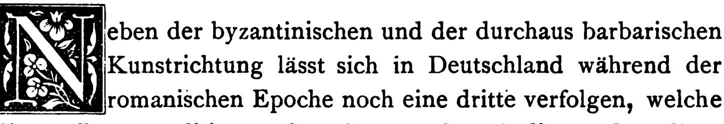
Die interessanten Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen haben schon wiederholt den Gegenstand gelehrter Untersuchung gebildet. Aber keinem meiner Vorgänger ist es gelungen, den logischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Darstellungen zu ermitteln und so den Bilderschmuck des Ambo in seiner Gesammtkomposition herzustellen. Eine erneute Prüfung des Denkmals schien daher geboten und ich gebe hiemit die Resultate derselben der öffentlichen Kritik anheim. Sache dieser wird es sein, zu entscheiden, ob das vorliegende Werkchen die darin erörterten Fragen endgiltig gelöst oder doch um einen grossen Schritt weiter gebracht hat.

Der Verfasser.



I.

Das antike Element in der Elfenbeinschnitzerei bis zum 12. Jahrhundert.



Neben der byzantinischen und der durchaus barbarischen Kunstrichtung lässt sich in Deutschland während der romanischen Epoche noch eine dritte verfolgen, welche die antiken Traditionen bewahrte und auf dieser Grundlage schon im 11. und 12. Jahrhundert eine anhebende Renaissance vor der eigentlichen Renaissance und weit früher als im übrigen civilisirten Europa, Italien selbst nicht ausgenommen, erzeugte. Ihre Werke stehen dem Charakter des starren, ausgelebten Byzantinismus ebenso schroff gegenüber wie den barbarischen Gebilden der einheimisch-nationalen Kunst, indem sie einerseits zwar, wie die letzteren, das innere Leben der Seele zu beredtem Ausdruck zu bringen suchen, andrerseits aber einen vornehmen Adel der Form anstreben und nicht selten erreichen.

Den Glanzpunkt dieser noch keineswegs vollständig aufgeklärten antiken Kunstrichtung, die besonders in der Bildhauerei, aber auch in der Malerei, namentlich in verschiedenen Wandgemälden, offenkundig zu Tage tritt, bilden die herrlichen

Skulpturen an der goldenen Pforte zu Freiberg,[1]) an der Kanzel und am Altare zu Wechselburg.[2]) Diese Schöpfungen der hochentwickelten sächsischen Bildhauerschule aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts übertreffen an Schönheit der Komposition, an Schwung der Linienführung, an lebendiger Bewegtheit der Figuren und an Feinheit des seelischen Ausdrucks weit alles zu jener Zeit Geschaffene und lassen sich, wie der geniale Architekt und Gelehrte Gottfried Semper mit Recht annimmt,[3]) nicht etwa aus der »damaligen Überlegenheit der deutschen Prälaten und Fürsten in der klassischen Bildung« allein erklären, sondern setzen mit Nothwendigkeit das Fortleben antiker Traditionen voraus.

Weit mehr noch als in der grossen Kunst lässt sich diese antike Strömung, dieses Anlehnen an römische Vorbilder bis herauf zur gothischen Periode, welche ihrerseits als reagirendes Selbständigwerden des germanischen Geistes einen Rückschlag auf Jahrhunderte herbeiführte und die sich entfaltende Kunstblühte wie ein nächtlicher Reif schon im Aufknospen versengte, an verschiedenen Werken der Kleinkunst, vor Allem an einer Anzahl von Miniaturen und Elfenbeinskulpturen wahrnehmen.[4]) Gerade diese letzteren zeigen in einer fortlaufenden Reihe von Denkmälern, angefangen vom 5. bis herab zum 12. Jahrhundert, dass sich nicht etwa bloss das technische Können fortgeerbt hat, was bekanntlich auch in der byzantinischen Kunst und zwar in noch weit hervorragenderer Weise der Fall war, sondern dass man das ganze Mittelalter hindurch genug ästhetische Feinfühligkeit besass, noch vorhandene antike Werke direkt nachzuahmen und an ihnen sich zu bilden. Es ist überhaupt tief im Wesen der Menschen begründet, dass sie sich von jeher Belehrung suchend an frühere Zeiten wandten. Wie schon die

[1]) Springer, die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. (Abdruck aus den Berichten der phil. histor. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, 1879. S. 30 ff.)

[2]) Wilh. Lübke, Geschichte der Plastik. 3. Aufl. S. 471. ff.

[3]) Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Band II. S. 525.

[4]) Ant. Springer, die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, a. a. O. S. 7.

Griechen bei den Ägyptern und Asiaten in die Schule gingen, wie ferner die Römer sich an den herrlichen Schöpfungen der Griechen begeisterten, so sehen wir vom 5. Jahrhundert n. Chr. an jede kommende Epoche an die vorausgegangene sich in bald mehr bald minder bewusster Weise anlehnen und häufig sogar bis auf die Römerzeit zurückgreifen. Man besass damals noch nicht die Fähigkeit, unmittelbar aus der Natur die künstlerischen Motive herauszuheben. Die einfache Wiederholung bereits künstlerisch gefasster Darstellungen bot den Vortheil, dass sie über die Schwierigkeiten der Komposition, der Gruppirung, der Bewegung hinweghalf. So musste, wie Anton Springer trefflich ausführt,[1] die altchristliche und antike Kunst den mittelalterlichen Bildhauern und Malern geradezu die Natur vertreten und ihren Lehrmeister auch in Formfragen bilden. Empfing einer der letzteren die Aufgabe, ein Bildwerk zu schaffen, so holte er sich gewiss Rath bei der überlieferten Kunst und reproduzirte, was er an brauchbaren Darstellungen oder selbst Einzelgestalten daselbst finden konnte.

Zum vollen Verständniss der vorliegenden Abhandlung ist es nothwendig, den Faden zu zeigen, welcher von der antiken Kunst bis zu den Skulpturen in Freiberg und Wechselburg heraufleitete. Um den einfachen und lichten Gang der Gedanken nicht durch Überfülle des Stoffes zu verwirren, will ich mich hiebei, soweit es thunlich ist, auf die Elfenbeinskulpturen beschränken. Ich kann dies um so leichter, als die grosse Kunst, wenigstens soweit es die Plastik anbelangt, in der in Rede stehenden Zeit ohnehin nur eine untergeordnete, von der Architektur vollständig bedingte Rolle spielt. Zum Ausgangspunkt meiner Ausführungen will ich eine aus Bamberg stammende Elfenbeintafel wählen, auf welcher drei Frauen am Grabe und die Himmelfahrt Christi dargestellt sind. Professor Dr. J. A. Messmer, den der Tod leider zu früh seinem Berufe und der Wissenschaft entriss, hat an der Hand dieser Tafel in der ihm eigenen geistreichen und scharfsinnigen Weise

[1]) Die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter a. a. O. S. 7.

den Beweis erbracht, dass uns in dem Grabgebäude des Reliefs eine direkte Nachbildung der von Constantin dem Grossen erbauten heil. Grabkapelle zu Jerusalem erhalten ist.[1])

Manche Gelehrte nun haben die eben genannte Relieftafel für eine byzantinische Arbeit des 4. Jahrhunderts n. Chr. gehalten und selbst der in solchen Dingen so feinfühlige Messmer hat sich durch die relative Schönheit der lebensvollen Figuren zu dieser Ansicht verleiten lassen. Allein die etwas zu gross gerathenen Hände und das Gedrungene der Gestalten sowie die für die abendländische Kunst so charakteristischen Köpfe in ihrer, man möchte fast sagen, etwas derben Realistik, weisen das betreffende Relief zweifellos dem Abendlande zu; denn diese Merkmale wird man selbst an den frühesten byzantinischen Werken vergeblich suchen. Gerade das Hinneigen zu einer mehr realistischen Art der Darstellung war es eben, was der abendländischen Kunst früher oder später eine Zukunft verhiess, während die byzantinische Kunst den Keim der Schwindsucht schon bei ihrer Geburt in sich trug.

Die in Rede stehende Elfenbeintafel nun stammt nach meiner Ansicht aus dem 5. Jahrhundert n. Chr.[2]) und steht mit dem damaligen Aufschwung der Elfenbeinschnitzerei in Ravenna und im nördlichen Italien in Zusammenhang. Ravenna ist als ein Mittelpunkt des abendländischen Kunstschaffens noch lange nicht hinlänglich gewürdigt worden. Man nimmt es gewöhnlich als Hauptstadt des byzantinischen Exarchats und die aus dieser Zeit stammenden Werke haben einzelne Forscher zu der Ansicht geführt, dass Alles, was in Ravenna geschaffen wurde, einen byzantinischen Charakter trage oder direkt aus den Händen byzantinischer Künstler hervorgegangen sei. Und doch war dies, besonders in der früheren Zeit, durchaus nicht der Fall, namentlich nicht in Bezug auf die Elfenbeinschnitze-

---

[1]) Mittheil. der k. k. Centralkommission in Wien, 1862. Nr. 4. S. 85—90.

[2]) Dieser Ansicht ist auch Springer, die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. (Des VIII. Bandes der Abhandlungen der phil. hist. Classe der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften Nr. 11.) Leipzig, S. Hirzel 1880. S. 203.

reien, wie denn in Byzanz überhaupt der Skulptur nur eine sehr stiefmütterliche Behandlung zu Theil ward. Was sich an ravennatischen Werken aus der Blüthezeit dieser Stadt auf den ersten Blick als byzantinischer Einfluss ansieht, das findet seine tiefere Begründung im damaligem Zeitgeist, welcher in der ravennatischen Kunst ebenso wie in der byzantinischen zum Ausdruck gelangte.

Es ist behauptet worden, dass die abendländischen Consular-Diptychen einen geringeren Kunstwerth hätten, als die byzantinischen. Doch Wilh. Meyer[1]) hat gezeigt, dass eine solche Scheidung unmöglich ist, »da wir weströmische Diptychen nur aus dem 5., oströmische Diptychen nur aus dem 6. Jahrhundert haben, mit Ausnahme des weströmischen von 530.« Dieses letztere ist nun allerdings beinahe eine direkte Nachbildung des oströmischen vom Jahre 513; dieses scheint dem abendländischen Bildschnitzer zufällig in die Hände gekommen und von demselben als Vorlage benützt worden zu sein. Freilich geschah dies erst im 6. Jahrhundert, als der byzantinische Einfluss in Ravenna bereits mächtiger geworden war; vordem aber hatten die ravennatischen und abendländischen Schnitzer noch künstlerisches Geschick genug, ihre Arbeiten selbständig anzufertigen oder höchstens sich an der Antike zu inspiriren. So ist z. B. das weströmische Diptychon des Boëthius vom Jahre 487 eine wohlgelungene abendländische Arbeit, welche manche byzantinische Werke hinter sich zurücklässt. Es ist ferner bezeichnend genug, dass der Meister des berühmtesten Werkes byzantinischer Plastik, der gewöhnlich Augustio genannten Reiterstatue Justinian's, ein geborener Römer war. Kurz der byzantinische Einfluss war, was die Plastik anbelangt, im Abendlande besonders im 5. Jahrhundert, von kaum nennenswerther Bedeutung.

Es wäre auch sonderbar genug, wenn nur in Byzanz, seitdem es durch Constantin den Grossen zur Hauptstadt des östlichen Reiches geworden war (330), Kunst und Wissenschaft

---

[1]) Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staatsbibliothek in München. (Aus den Abhandlungen der k. b. Akademie d. Wiss. I. Cl. XV. Bd. I. Abth.) München 1879, Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

einen neuen Aufschwung genommen hätten, wenn nicht auch in Ravenna, seitdem es Kaiser Honorius zur Residenz des Westens erhoben (404), sich eine ähnliche Renaissance angebahnt hätte. Die Kunstschätze, welche zum Schmucke der neuen Hauptstadt aus Rom und anderen Städten dahingeschafft wurden, übten auf die einfachen Bewohner naturgemäss einen tieferen und nachhaltigeren Eindruck aus als auf die durch stetiges Anschauen abgestumpften Sinne der Römer; sie wurden wie den Byzantinern, so auch den Ravennaten Vorbilder, an denen sie ihren Geschmack läutern, ihr technisches Können erproben und sich zur Nachahmung begeistern konnten. Die neuen Aufträge, an denen es nicht fehlte, kamen dieser Anregung rechtzeitig zu Hilfe und so entstand gegen die dreissiger Jahre des 5. Jahrhunderts in Ravenna unter ganz ähnlichen Bedingungen, wie in Constantinopel schon um ungefähr ein halbes Jahrhundert früher, eine ganz eigenartige Kunstschule, welcher wir namentlich eine Reihe ausgezeichneter Elfenbeinskulpturen verdanken.

Es fehlt zwar nicht an gewichtigen Stimmen, welche diese Diptychen durchweg auf byzantinischen Ursprung zurückzuführen suchen, ja Labarte, der verdienstvolle Verfasser der »Histoire des arts industriels« sieht fast in jedem Werke der bildenden Kunst vom 5. bis zum 12. Jahrhundert byzantinische Künstlerhände. Ihm genügt schon die orientalische Kopfbedeckung der Placidia auf dem Diptychon Valentinian's III. vom Jahre 430, um dieses Relief der abendländischen Kunst abzusprechen, als ob nicht auch ein Künstler des Westens eine sich griechisch kleidende Kaiserin naturgetreu zu porträtiren vermocht hätte! Kurz, die Gründe, welche Labarte und andere Gelehrte für ihre Ansicht ins Treffen führen, vermögen nicht gegen die naheliegende Thatsache aufzukommen, dass ein abendländischer Consul die Tafeln, welche er beim Antritt seines Amtes an die Behörden, Freunde und Gönner zu verschenken hatte, sicher auch im Abendlande und zwar zunächst in der Hauptstadt des Reiches, in der er sich eben am häufigsten aufhielt, herstellen liess.

Daher muss das herrliche, im Domschatz zu Monza aufbewahrte Diptychon Kaiser Valentinian's III. vom Jahre 430, welches ich als Consulardiptychon des Genannten in einem Aufsatze der „Wartburg" endgiltig nachgewiesen zu haben glaube,[1]) als die Arbeit eines ravennatischen Künstlers betrachtet werden, da Valentinian und seine Mutter Placidia vorzugsweise in Savenna ihren Aufenthalt hatten. Die Schönheit des Diptychons veranlasst mich, auf eine merkwürdige Erscheinung hinzuweisen, welche die bisherigen Ausführungen zu stützen geeignet ist.

Diejenigen, welche die Geschichte der Elfenbeinschnitzerei näher verfolgt haben, werden zu der Beobachtung gelangt sein, dass in Bezug auf Komposition und technische Ausführung jene Elfenbeinskulpturen die besten sind, welche noch dem 2. und 3. Jahrhundert n. Ch. angehören. Obgleich damals die grosse Kunst schon gänzlich darniederlag, lieferten die kleinen Künste, namentlich die Schnitzerei, doch noch eine Reihe vortrefflicher Werke, wie z. B. das ausgezeichnete Diptychon mit der Inschrift „Symmachorum — Nicomachorum", dessen eine Tafel sich im South Kensington Museum zu London befindet, während die andere im Hotel Cluny zu Paris aufbewahrt wird[2]), ferner das schöne Diptychon des Stadtvicars von Rom, Rufius Probianus, in der k. Bibliothek in Berlin[3]) und viele ähnliche Relieftafeln.

Steigen wir dagegen um ein Jahrhundert herab und durchmustern die Elfenbeinreliefs des 4. Jahrhunderts n. Chr., so werden wir nicht ein einziges entdecken, das in künstlerischer Beziehung irgend welches Interesse böte. Der Verfall ist nachgerade auch über die Kleinkunst hereingebrochen. Hingegen tritt uns seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts wieder eine Reihe trefflicher Elfenbeinskulpturen entgegen, welche, wenn sie auch hinter der Schönheit jener aus dem 3. Jahrhundert stammenden zurückstehen, immerhin eine gewisse Grossartigkeit in Form und Haltung der Figuren zur Schau tragen und den Einfluss der Blütheepochen der Kunst auf einmal wieder wirksam zeigen.

[1]) Die Wartburg, Organ des Münchener Alterthumsvereins. 1882. Nr. 1-4.

[2]) Die Literatur darüber bei Wilh. Meyer a. a. O. S. 80. Nr. 53.

[3]) W. Meyer, a. a. O. S. 78. Nr. 44.

Ich erinnere blos an das bereits genannte Diptychon Valentinian's III. und an das berühmte Diptychon im Zither des Doms zu Halberstadt[1]), welches wahrscheinlich zum vierten Consulate des Feldherrn Aëtius, des glorreichen Besiegers der Hunnen Attilla's, im Jahre 454 angefertigt worden ist. Für diese Erscheinung kann keine andere Erklärung gefunden werden als die, dass die Erhebung Ravenna's zur Residenz des westlichen Reiches vom Neuen die erschlaffenden Kräfte anspornte und so nochmals ein zeitweiliges Aufflackern der bereits im Erlöschen begriffenen Fackel der Kunst herbeiführte. Ravenna wurde auf diese Weise eine der wichtigsten Stationen, auf welchen die alte Kunst auf ihrem Zuge nach Norden Halt machte, nochmals einen Blick zurückwarf und sich zur Weiterreise sammelte. Wesentlich trug hiezu die grosse Menge von Elfenbein-Diptychen bei, welche der jeweilige Consul bei seinem feierlichen Amtsantritte an die Glieder des kaiserlichen Hauses, an die Behörden, an Freunde und Gönner verschenken musste und die er ohne Zweifel in der Residenzstadt herstellen liess.

Wenn demnach Ravenna als Mittelpunkt des abendländischen Kunstschaffens seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts n. Chr. anzusehen ist, dann müssen alle Werke, welche in Geist und Stil mit den vorhin genannten Verwandtschaft zeigen, in Beziehung zu dieser Kunstschule gebracht werden. An erster Stelle wäre hier die berühmte Elfenbeinpyxis im Berliner Museum[2]) zu nennen, welche Carl Schnaase dem 3. Jahrhundert zuzuschreiben geneigt ist. Allein trotz der Schönheit der Komposition und der lebensvollen Bewegtheit der Gestalten ist dieselbe sicher doch nicht früher als das 5. Jahrhundert, wie Einzelheiten des Reliefs, Unkorrektheiten in der Zeichnung, Missverhältnisse in den Proportionen der Figuren, die etwas zu gross gerathenen Hände und Füsse und Anderes dergl. zur Genüge darthun. Dagegen zeigt ein einziger Blick auf die dargestellten Scenen, dass der betreffende Künstler sich an

[1]) Wilh. Meyer, a. a. O.

[2]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. Bd. III. S. 95 ff. — Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann Nr. 42.

den früheren Werken der Kunst inspirirt hat, ja man möchte beinahe behaupten, dass er in seinem, die Apostel lehrenden jugendlichen Christus direkt den Stadtvikar Rufius Probianus auf dem obgedachten Diptychon kopirt hat. Auch die treffliche, wohl ebenfalls dem Anfang des 5. Jahrhunderts angehörige Elfenbeintafel in der Bibliothek zu Brescia,[1]) auf welcher der Tod des Ananias und der Saphira dargestellt ist, setzt ein eingehendes Studium früherer Werke von Seite des betreffenden Schnitzers voraus.

Eine ähnliche Wahrnehmung lässt sich an einer Reihe anderer Elfenbeintafeln machen, unter ihnen namentlich auch an jener des Bayerischen Nationalmuseums, von welcher unsere Betrachtung ausging. Sie ist ungefähr gleichzeitig mit dem Diptychon Kaiser Valentinian's III., stammt also aus der Zeit um 430 n. Chr. und zeigt uns in der Nachbildung der Grabkapelle zu Jerusalem, wenn sonst Professor Messmer Recht hat, dass man damals die Werke der früheren Zeit, plastische wie architektonische, geflissentlich zu studiren und an ihnen sich zu begeistern pflegte.

Die gleiche Beobachtung können wir an einer Elfenbeintafel zu Brescia machen, von welcher Wilh. Meyer[2]) wahrscheinlich gemacht hat, dass sie zwischen 442—452 angefertigt wurde. Darauf sieht man eine genaue Nachbildung des Circus mit der Spina und den Meten, mit Statuen, Obelisk und Wasserbehälter. Kurz es besteht kein Zweifel, dass man im Laufe des 5. Jahrhunderts, absichtlich zum Studium der älteren Kunstwerke zurückkehrte und dadurch eine relative Blüthe der Kunst herbeiführte.

Kurze Zeit nachher erstand in Theoderich dem Grossen († 526) ein Mann, welcher diese Richtung thatkräftigst unterstützte. Sein Bestreben, die alten Gebäude zu restauriren, seine direkte Aneiferung zum Studium der Werke des Alterthums legen ein vollgiltiges Zeugniss dafür ab, dass die einsichtsvollen Kreise damals das Heil der Kunst lediglich in der Anlehnung an die

[1]) W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 9. Aufl. S. 266.

[2]) a. a. O. S. 34 ff.

Antike erkannten. Diese Anlehnung ermöglichte noch Werke, wie die Elfenbeinskulpturen am Predigtstuhle des ravennatischen Erzbischofs Maximianus (546—552) in der Metropolitankirche zu Ravenna[1]), obgleich an diesen schon eine leichte Dosis byzantinischen Einflusses bemerkbar ist.

Zeigt sich in diesen, unter antikem und byzantinischem Einflusse stehenden Arbeiten eine gewisse Selbständigkeit der betreffenden Künstler, so existiren andere, welche uns direkte Nachbildungen älterer Werke auch noch im 6. und 7. Jahrhundert vor Augen führen. Dahin gehören namentlich jene frühmittelalterlichen Diptychen, welche häufig geradezu Kopien römischer Vorbilder sind. Das wichtigste Denkmal dieser Art ist ein im Domschatz zu Monza aufbewahrtes Diptychon, welches auf der einen Tafel den König David, auf der anderen den hl. Gregor dargestellt zeigt. Beide Gestalten sind in Tracht und Attributen vollständig wie die Consuln gehalten, so dass manche Gelehrte zu der Ansicht kamen, dieselben seien ursprünglich wirkliche Consuln gewesen, welche erst später getauft und mit der Tonsur ausgezeichnet worden seien, eine Ansicht, welche indess von Wilh. Meyer gründlich widerlegt worden ist.[2])

Genau dieselbe Erscheinung finden wir in den Miniaturen, wie Anton Springer an verschiedenen Beispielen schlagend gezeigt hat.[3]) Ich will nur eines herausgreifen, den Sänger David mit seinen Chören im Canterbury-Psalter vom Jahre 700. „Dieses Bild", sagt Springer,[4]) „ist keine angelsächsische Erfindung, auch in der Technik, in der Anwendung der Deck-

---

[1]) Schnaase, a. a. O. Bd. III S. 219 ff. — J. O. Westwood, A descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum p. 31. 357.

[2]) a. a. O. S. 76. Nr. 37.

[3]) Anton Springer, die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Miniaturmalerei. (Des VIII. Bandes der philologisch- historischen Klasse der königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften Nr. II.) Leipzig, S. Hirzel 1880.

[4]) a. a. O. S. 207.

farben, in der Schattirung, durch tiefere Lokaltöne von der heimischen Übung abweichend. Dem Künstler lag ein älteres Malerwerk vor, welches er ziemlich schwerfällig nachahmte." Er erhielt somit die antiken Elemente allerdings nur in der bereits erstarrten und vielfach umstellten Umprägung, welche dieselbe in der altchristlichen Zeit erfahren hatten; immerhin aber ist das Streben, ältere Werke zu Vorbildern zu nehmen, zur Genüge erwiesen.

Dass sodann in der karolingischen Zeit neben dem byzantinischen Einflusse auch ein italienischer, welcher von der Antike getragen wurde, sich geltend machte, ist selbstverständlich, wenn derselbe auch nicht mehr in der früheren Stärke vorhanden war. Ja, Anton Springer hat gezeigt[1]), dass es eben die karolingische Zeit war, welche die Vermittlerrolle spielte zwischen der altchristlichen Kunst und jener des 10. und der folgenden Jahrhunderte. Der genannte Gelehrte hat auch die Annahme eines byzantinischen Einflusses auf die Kunst des karolingischen Zeitalters, wenigstens soweit es die Miniaturen betrifft, auf ihr wahres Mass zurückgeführt[2]) und bewiesen, dass die „Verwandtschaft, die zwischen der byzantinischen Kunst und der frühromanischen beobachtet wurde, vorwiegend auf dem Umstande beruht, dass da und dort gleichmässig die ältere (altitalienisch-römische) Kunst die unmittelbare Vorlage abgab und das mangelnde selbständige Naturstudium ersetzte."[3]) In den Miniaturen jener Zeit trifft man häufig Anklänge an die antik-römische Kunst. Ich meine nicht die Personifikationen der Sonne und des Mondes, der Winde, Flüsse u. s. w., auch nicht die Darstellungen des Cerberus, des Hymenäus u. dergl., da die damaligen Künstler hiezu schwerlich bestimmte Vorbilder hatten, sondern durch die Lektüre römischer Dichter oder durch die Predigten angeregt wurden.[4]) Der Einfluss des Alterthums, welcher sich hierin kundgibt, war nur ein rein stofflicher;

[1]) Die Quellen der Kunstdarstellungen S. 7.

[2]) Die Psalter-Illustrationen etc.

[3]) Die Quellen der Kunstdarstellungen S. 7. ff

[4]) Springer, die Psalterillustrationen, S. 203 ff.

formell dagegen wird er in gewissen Nachbildungen antiker Bauformen. Sehr interessant ist in dieser Beziehung der Rundtempel und die offene Giebelhalle in der Illustration des ersten Psalmes des um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstandenen Utrechtpsalters in der Bibliothek der Universität zu Utrecht.[1]) An diesen beiden Bauten erscheinen nämlich Säulen mit Blätterkapitälen geschmückt, welche an die korinthische Weise erinnern; ja an den Säulen der Giebelhalle erscheint die attische Basis deutlich nachgebildet, so zwar, dass die Annahme gerechtfertigt ist, das Auge des Künstlers sei von einem realen Bauwerk gelenkt worden. Vielleicht war es eine Elfenbeinschnitzerei, welche ihm als Muster gedient hat. Hat er doch auch für die Illustration des XV. Psalmes getreu das Grabmal verwerthet, welches auf der bereits besprochenen Elfenbeintafel im Bayerischen Nationalmuseum zu sehen ist. Endlich setzt auch die Zeichnung eines Aquäducts in der Illustration des XXV. Psalmes die Kenntniss einer wirklichen römischen Wasserleitung voraus. Aber nicht blos im Bezug auf die Architektur, auch hinsichtlich der Plastik begegnet uns hin und wieder ein unmittelbarer Einfluss des antiken Formensinnes. So sehen wir in der Illustration des XXIV. Psalmes des Utrechtpsalters eine weibliche Gestalt von entschieden antikem Gepräge. „Sie hat den Mantel über den Kopf gezogen, so dass er gleichzeitig als Kopftuch dient, legt die Linke auf den Kopf eines der drei neben ihr stehenden Knaben und hält in der ausgestreckten Rechten eine Rolle. Ein langes, unter dem Busen gegürtetes Gewand deckt ihre schlanken Glieder und ist so geordnet, dass die runden Formen des einen Beines durchscheinen, während über das andere die Falten des Rockes in geraden, dichten Linien herabfallen.“[2]) Ein antikes Vorbild, vielleicht eine Gemme oder Münze, lag dem Künstler auch für den Streitwagen Gottes in der Illustration des LXVII. Psalmes vor. Wir sehen den Wagen aus der Tiefe herauskommen, sich

---

[1]) Springer a. a. O. S. 193. 203. 229.
[2]) Springer a. a. O.

in seiner ganzen Breite zeigen, indem die vier Pferde nach rechts und links ausweichen. Die gleiche Darstellung, aber als Sonnenbild, findet sich auch in der Aratus-Handschrift Nr. 250 in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen[1]) und in der Bibel Karls des Kahlen in der Nationalbibliothek zu Paris.[2])

Deutlicher kommt das antike Element in der abendländischen, namentlich in der deutschen Kunst vom Ende des 10. Jahrhunderts an wieder zum Vorschein. Es trugen dazu die Römerzüge der Kaiser und die nach dem Norden gekommenen, namentlich kleineren antiken und altchristlichen Kunstwerke wesentlich bei. Auch die Pilgerfahrten der Äbte und Mönche scheinen in dieser Beziehung nicht ohne nachhaltigen Einfluss gewesen zu sein; denn gerade die Klöster und Bischofssitze gehen in der Aufnahme antiker Elemente voran, wie sie damals überhaupt die Pflege der Kunst fast ausschliesslich in Händen hatten. Bekannt sind die Anstrengungen, welche Bischof Berward von Hildesheim zur Hebung der vaterländischen Kunst auf Grund seiner italienischen Erfahrungen machte. Wie sehr man sich um jene Zeit dem Studium der römischen Kunstwerke, soweit sie zugänglich waren, hingab, das zeigt uns ein, vielleicht dem 10. Jahrhundert angehöriger Autor, dessen Person in mysteriöses Dunkel gehüllt ist, der sog. Heraclius in seinem Buche „von den Farben und Künsten der Römer."[3]) Der Verfasser legt in diesem Werke zum grossen Theil die Ergebnisse seiner antiquarischen Untersuchungen nieder; er beschreibt die von den alten Römern geübten Künste und beklagt, dass das Verständniss hiefür seinen Zeitgenossen so gänzlich entschwunden sei. Am interessantesten ist das 5. Kapitel des ersten Buches, welches von den sog. Goldgläsern handelt. „Die Römer", sagt dort Heraclius, „machten sich

---

[1]) J. Rudolf Rahn, das Psalterium aureum von St. Gallen. St. Gallen, Huber & Cie. 1878. S. 55.

[2]) Westwood, Pal. sacra pl. 26.

[3]) Herausgegeben mit Originaltext und Übersetzung, mit Einleitung, Noten und Excursen versehen von Albert Ilg. Wien 1873. IV. Band der „Quellenschriften zur Kunstgeschichte."

Schalen, sorglich unterbrochen mit Gold, eine überaus kostbare Sache. Daran habe ich mit höchstem Eifer meine Mühe gewendet und des Geistes Auge liess ich darüber brüten Tag und Nacht, auf dass ich die Kunst erringen möchte, durch welche die Schalen herrlichen Schimmer erhalten. Endlich brachte ich zuwege, was ich nun, mein Theuerster, offenbare. Ich fand, dass Goldplättchen sorgsam zwischen gedoppeltem Glase eingeschlossen sind. Als ich diese Arbeit öfter mit eigenen Augen genau betrachtet hatte, wurde ich immer mehr und mehr angeregt, endlich nahm ich mir mehrere Schalen von spiegelklarem Glase und bestrich sie mittels eines Pinsels mit klebrigem Gummi. Darauf begann ich sodann Goldplättchen zu legen und sobald sie getrocknet waren, grub ich Vögel und Menschen und Löwen, je nachdem es mir gut dünkte, darauf ein. Als das geschehen, zog ich darüber eine Schichte Glas, das ich am Feuer mit sachverständigem Hauche dünngeblasen hatte. Sobald nun das Glas in gleicher Weise die Hitze empfand, schloss es sich ringsum dünn in trefflicher Weise an.«[1]) Diese Worte bezeugen zur Genüge, dass man im 10. Jahrhundert dem Studium der sich noch hier und dort findenden Überreste altrömischer Kunst oblag und geflissentlich die verloren gegangenen Techniken und Künste wieder ins Leben zu rufen bemüht war.

Bei dieser Lage der Dinge kann es uns durchaus nicht Wunder nehmen, wenn wir in den Skulpturen da und dort antike Werke zum Vorbild nehmen, ja sie geradezu kopieren sehen. In den Klosterschulen hat man überhaupt fortwährend nach älteren Vorbildern gearbeitet. Freilich stammten diese Vorbilder, „da altchristliche nicht leicht mehr zum Vorschein kamen und Italien fast nichts mehr producirte,“[2]) zum Theil auch aus Byzanz. Allein der Einfluss der letzteren war durchaus nicht von so wohlthätigen Folgen begleitet, wie man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Die übertriebene und pein-

[1]) Vergl. meinen Aufsatz: „Die Technik der Goldgläser“ in der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins 1879 Nr. 11 u. 12.

[2]) Schnaase a. a. O. Bd. III. S. 732.

liche Subtilität in der Ausführung, welche die byzantinischen Skulpturen auszeichnet, war viel eher geeignet, jedweden Schwung der Phantasie zu lähmen als zu befördern. Diess sieht man deutlich an zwei Relieftafeln in der Bibliothek zu St. Gallen, die man dem berühmten Abte Tutilo († 915) zuschreibt.[1]) Die figürlichen Darstellungen dieser beiden Tafeln, in denen Schnaase noch Nachklänge der irischen Kunstübung erkennen will[2]), sind ohne Zweifel unter dem Einflusse byzantinischer Vorbilder entstanden. Dies bezeugt namentlich das enge und sorgfältig ausgeführte Gefältel der Gewänder. Wie wenig vortheilhaft aber dieser byzantinische Einfluss war, diess einzusehen genügt ein Blick auf die in Rede stehenden Reliefs. Der Akanthus dagegen, welcher das obere Feld der einen Tafel schmückt und der nach antikem Vorbilde geschnitzt wurde, ist so anmuthiger Natur, dass man gar nicht begreift, dass er von derselben Künstlerhand herrührt wie die darunter sich befindenden figürlichen Darstellungen. Das Gleiche gilt von dem mit Thieren bevölkerten Rankenwerk der anderen Tafel. Daraus geht hervor, dass der vornehme Adel der antiken Kunstwerke dem deutschen Geiste weit fördernder und fassbarer war, als die kleinliche Zerfahrenheit, welche die byzantinischen Denkmäler zur Schau tragen. Es ist daher selbstverständlich, dass man sich nach antiken Mustern und Vorbildern umsah, diese studirte, nachahmte und an ihnen seinen Geschmack zu läutern suchte. Man kann dieses Hervorsuchen und Studium antiker Denkmäler an einer Reihe von Miniaturen und Elfenbeinreliefs wahrnehmen. Ich will nur einige der letzteren namhaft machen, da über jene das bereits mehrfach genannte Werkchen von Anton Springer ohnediess hinlänglichen Aufschluss gibt.

Im Domschatze von St. Veit in Prag befindet sich ein Jagdhorn aus Elfenbein, auf welchem ein Wagenrennen dargestellt ist.[3]) Dieses »Wagenrennen sammt der Form der Qua-

[1]) Lübke, Geschichte der Plastik 3. Aufl. S. 395. — Kunsthistorische Bilderbogen. Taf. 92, 1 u. 2.

[2]) a. a. O. Bd. III. S. 655 ff.

[3]) Mittelalterl. Kunstdenkmale d. öster. Kaiserstaates von Dr. G. Heider u. Prof. R. v. Eitelberger. Bd. II. S. 127—143: „Über den Gebrauch der Hörner im Alterthume und das Vorkommen geschnitzter Elfenbeinhörner im Mittelalter" von Dr. Fr. Bock.

drigen, sowie die Gestalten der Greifen und Centauren gegen welche sich Gladiatoren zum Kampfe anschicken, deuten auf direkte antike Vorbilder, während der Charakter des Blattornaments bereits die unverkennbar romanische Form zeigt, so dass die Arbeit wohl dem 11. Jahrhundert angehören wird.«[1]) Mit diesem Urtheil des feinsinnigen Kunsthistorikers Lübke wird sicher jeder übereinstimmen, der sich in die Art und Weise des Kunstschaffens jener Zeit vertieft hat.

Von einem ähnlichen Gesichtspunkte aus sind jedenfalls auch die zwei Elfenbeintafeln in der k. Staatsbibliothek in München zu betrachten, welche in den hinteren Deckel der lateinischen Handschrift No. 23630 eingelassen sind. Wilhelm Mayer, welcher im Jahre 1879 im Auftrage der k. bayer. Akademie der Wissenschaften eine Monographie hierüber veröffentlichte[2]), hat sie mit Aufwand grossen Scharfsinnes auf antiken Ursprung zurückzuführen gesucht. Aber so viel Achtung ich vor den Ausführungen dieses Gelehrten habe, hierin kann ich ihm doch unmöglich beistimmen, um so weniger, als er diese vermeintliche antik-römische Arbeit in ziemlich frühe Zeit zu setzen geneigt ist. Auf keiner der römischen Elfenbeintafeln ist eine solche Rohheit in der Anordnung der Figuren, auch nur annähernd zu sehen, wie auf der schmäleren der in Rede stehenden Tafeln.[3]) Es macht sich hier ein Missverständniss und eine Ungeschicklichkeit in der Raumbehandlung geltend, wie sie nur im Mittelalter zu finden ist. Im Alterthume bis herab zum 7. Jahrhundert war in Italien, von Konstantinopel gar nicht zu reden, eine solche Unbehilflichkeit in Bezug auf die Raumbehandlung ganz undenkbar. Die Nachwirkungen der Werke aus der klassischen Zeit waren noch aller Orten zu lebendig, ja das Studium derselben wurde, wie wir gesehen, noch überall eifrig betrieben und von den Königen, wie z. B. Theoderich, in jeder Weise gefördert, so dass eine solche Ar-

[1]) Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte 9. Aufl. S. 367.

[2]) Zwei antike Elfenbeinreliefs der k. Staatsbibliothek in München. München 1879. F. Straub.

[3]) W. Meyer, a. a. O. Tafel III.

beit höchstens in Gallien etwa im 6. oder 7. Jahrhundert hätte entstehen können. Dafür aber ist die Technik und sind die Gestalten an sich, vor Allem die Charakteristik der Köpfe wieder viel zu gut. Kurz die beiden Tafeln sind in Anlehnung an antike Vorbilder im Mittelalter entstanden; dies zeigen namentlich die Details. Da steht auf der grösseren Tafel zunächst eine männliche Gestalt in reicher Kleidung, welche in höchst ungeschickter Weise die Trabea nachahmt. Ganz abgesehen von dem Wurfe der einzelnen Stücke, ist das gestickte Ornament, welches aus in Kreise eingeschlossenen Sternen besteht, in so missverstandener Weise angebracht, dass man auf den ersten Blick den Nachahmer erkennt. Der Schnitzer hat, nachdem das Gewand fertig war, den Zirkel angesetzt und die Kreise in der ungenirtesten Weise gleich über mehrere Gewandstücke hingezogen, von der Nichtbeachtung der Falten gar nicht zu reden. Wilh. Meyer meint zwar, dem Künstler sei die Anbringung des Ornamentes noch ungewohnt gewesen. Allein zu der Zeit, in welcher diese reiche Tracht für die Konsuldarstellungen typisch wurde, um die Mitte des 5. Jahrhunderts, stand gerade die Elfenbeinschnitzerei auf einer sehr hohen Stufe, wie ich oben des Weiteren ausgeführt habe. Hinter dieser Gestalt die irgend etwas in dem Mantel trägt,[1]) wird ein Gegenstand sichtbar, der schwerlich etwas Anderes als die missverstandene Nachbildung eines kurulischen Sessels sein kann. Oberhalb dieses Sessels, aus ihm gleichsam herauswachsend, sieht man endlich eine männliche Figur mit Speer, welche den Kopf stark seitwärts neigt, was wieder nur einer späteren Zeit entspricht. Ähnlich unverstanden und ungeschickt ist die Darstellung der zweiten Tafel. Auf dieser sieht man unten einen Mann in langem Talare, einen Stock in der Rechten; aus ihm herauswachsend befindet sich dann nach oben hin eine Victoria, welche in einem Kranze ein männliches Brustbild über ihrem Kopfe emporhält. Einer solchen Anordnung

[1]) Meyer hält den Gegenstand für eine Rolle; ein antiker Künstler hätte eine solche sicher nicht so gross gebildet.

der Figuren begegnet man auf keinem antiken Elfenbeinrelief. Kurz, die beiden Skulpturen zeigen so viel Anomalien, dass sie der römischen Zeit nicht zugeschrieben werden können. Ich würde sie als das Machwerk eines lombardischen oder fränkischen Elfenbeinschnitzers ansehen, wenn nicht die technische Ausführung und die Charakteristik der Köpfe sowie die Gestalten an sich hiefür zu gut wären. Man sieht auf den ersten Blick, der betreffende Elfenbeinschnitzer hat für jede Figur ein antikes Vorbild benützt und daher stammt die relative Schönheit der Gestalten; in ihrer Anordnung aber war er auf sein eigenes Unvermögen angewiesen.

Es lässt sich daher für die Entstehung der betreffenden Reliefs keine bessere Zeit angeben, als das 11. oder 12. Jahrhundert, in welchem sich gerade in der Elfenbeinschnitzerei der Einfluss der Antike wieder geltend zu machen begann. Die betreffenden Elfenbeintafeln stellen sich demnach in eine Reihe mit jenen, welche auf antiker Grundlage entstanden sind. Die wichtigsten dieser interessanten Denkmäler sind die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen, von welchen im Folgenden die Rede sein wird.





II.

Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen.

1. Die Kanzel und deren Schmuck im Allgemeinen.

Einen wesentlichen Theil der inneren Einrichtung altchristlicher Kirchen bildeten die zumeist steinernen Schranken, welche den Chor von dem für die Gemeinde bestimmten Raum absonderten.[1]) Untrennbar mit diesen Chorschranken verbunden waren die sogenannten Ambonen oder Kanzeln,[2]) von denen und zwar von der rechts die Episteln, von der links die Evangelien verlesen wurden und die daher zum Gottesdienste unentbehrlich waren. Obwohl nun jede Kirche zwei solcher Kanzeln oder Ambonen besass, sind doch nur wenige auf uns gekommen und dürfen daher die erhaltenen ein um so grösseres Interesse in Anspruch nehmen.

---

[1]) Illustr. archäologisches Wörterbuch von Müller & Mothes. Band I. S. 267.

[2]) Müller & Mothes a. a. O. S. 46 ff. — Heinrich Otte, Archäologisches Wörterbuch, S. 7. — Schnaase a. a. O. S. 43 ff.

Unter diesen erhaltenen Ambonen nun ist jener in Aachen, welcher, von seiner ursprünglichen Stelle entfernt, sich übermässig erhöht im gothischen Chore des Doms befindet, in archäologischer Beziehung weitaus der interessanteste.[1]) Der Kern dieser Kanzel besteht aus Holz, das grösstentheils mit vergoldetem und vielfach verziertem Kupferblech überzogen ist. Ihre Höhe beträgt 4′ 7″, der Durchmesser 3′ 9″. Der Grundriss ist nicht halbkreisförmig gebildet, sondern aus drei ungleichen Kreissegmenten zusammengesetzt, indem sich nämlich an den mittleren Halbkreis links und rechts je ein Viertelkreis anschliesst. Jener ist durch breite Streifen in neun Felder, diese sind auf die gleiche Weise in je drei eingetheilt. Die letzteren sechs Felder enthalten ebensoviele Elfenbeinreliefs und zwar noch als ursprüngliche Dekoration, während die übrigen Theile der Kanzel durch spätere Restaurationen mancherlei Veränderungen erfahren haben. Indess ist es wahrscheinlich, dass diese Restaurationen, die sich auf den mittleren Halbkreis beschränkten, im Ganzen und Grossen die früheren Darstellungen nur erneuerten. Hinsichtlich der vier Eckfelder kann diess als ausgemacht gelten. In denselben waren von Anfang an die vier Evangelisten angebracht, wie die noch alten Inschriften am Rand der Vierecke bezeugen. Freilich sind bei der Restauration der Bilder auch die Inschriften herausgenommen und nicht mehr richtig, sondern in falscher Wortfolge wieder eingesetzt worden, wodurch ihre metrische Form verloren ging. Aber P. St. Käntzeler, ein um Aachen verdienstvoller Gelehrter, hat die ursprüngliche Hexameterform derselben wieder hergestellt. Seine Resultate finden sich bei Dr. Ernst aus'm Weerth mitgetheilt.[2]) Darnach stand

1. um Matthäus:

Mathaee progeniem Christi numerando priorem
Ad Joseph ex Abraham legeris bene tendere normam.

---

[1]) Ernst aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig, T. O. Weigel 1860, Taf. XXXIII. Fig. 3—9.

[2]) a. a. O. Text Bd. II. S. 82 ff.

Du, o Matthäus, den früheren Stamm aufzählend von Christus,
Ziehst in der Schrift uns richtig die Linie von Abram bis Joseph.

2. um Marcus:

Marce, leo fortis, fortem resonare videris,
Certa resurgendi perquem spes venerat orbi.

Markus, du starker Löwe, du kündest uns sichtlich den Starken,
Welcher gebracht hat der Welt zu erstehen die sichere Hoffnung.

3. um Lucas:

Mugit adesse sacrum Lucas libaminis aesum,
Quod confixa cruci frixit resolutio mundi.

Laut ruft Lucas, dass da sei die hl. Speise des Opfers,
Welches der Welterlöser, geheftet an's Kreuz, hat bereitet.

4. um Johannes:

Mens typici solis (radiis) perfusa Johannis
Luce prius genitum de virgine nunciat ortum.

Sonnenbestrahlt im Bilde verkündet der Geist des Johannes,
Vor dem Licht des Erzeugten habe geboren die Jungfrau.

Die Bilder nun, welche von diesen Inschriften umgeben sind, stammen aus der Zopfzeit. „Da nun aber,“ so schliesst Ernst aus'm Weerth mit Recht, „diese modernen Evangelisten noch von alten Inschriften eingefasst werden, so können wir mit Sicherheit annehmen, dass auch früherhin dieselben Personen hier ihre Darstellung fanden.“ Ernst aus'm Weerth glaubt sogar einen der ursprünglichen Evangelisten, freilich an einer ganz anderen Stelle, in einer getriebenen Kupferplatte entdeckt zu haben.[1]) Allein wenn es erlaubt ist, nach der blossen Abbildung ein Urtheil zu äussern, dann muss ich gestehen, dass ich den betreffenden schreibenden Evangelisten nicht für einen von jenen halte, welche ursprünglich die Kanzel schmückten, wohl aber ist es möglich, dass er einer von denen war, welchen bei der ersten Restauration des mittleren Halbkreises die ursprünglichen Bilder weichen mussten. Diese erste Restauration ist bereits im 12. Jahrhundert vorgenommen worden und sind nicht bloss die Evangelisten an den vier Ecken, sondern auch die zwei Bilder des Mittelfeldes durch neue ersetzt

[1]) a. a. O. Taf. XXXIV,3.

worden. Von den letzteren hat sich sogar noch eines an der Kanzel erhalten. Es ist die Emailplatte mit Christus als Weltrichter, Christus in der Majestät, im untersten Felde des Mittelstreifens. Dieses Emailbildchen ist eine byzantinische Arbeit des 12. Jahrhunderts und auch der schreibende Evangelist welchen Ernst aus'm Weerth auf Taf. XXXIV,3 abbildet, macht ganz den Eindruck einer byzantinischen Arbeit des 12. Jahrhunderts, worin mir Herr Ernst aus'm Weerth sicher beistimmen wird. Ich glaube nun, dass die Emailplatte mit Christus in der Majestät bei der Restauration im 12. Jahrhundert nicht in das untere Feld des Mittelstreifens, sondern in das Mittelfeld desselben, wo sich schon früher die gleiche Darstellung befunden haben wird, eingesetzt worden ist und dass sie erst bei der zweiten Restauration in der Zopfzeit ihren jetzigen Platz erhielt. Demnach hätten Christus in der Majestät und Karl der Grosse mit dem Aachener Kirchenmodell, welcher gegenwärtig das Mittelfeld einnimmt, ihren Platz zu tauschen, wenn die frühere Anordnung wieder hergestellt werden sollte. Das oberste Feld des Mittelstreifens scheint noch seine ursprüngliche Dekoration zu besitzen, nämlich einen 10″ messenden Achat, ebenso die beiden Mittelfelder der Seitenstreifen, welche mit einer aus Bergkrystall geschnittenen Ober- und Untertasse geschmückt sind. Darnach ergibt sich für den mittleren Halbkreis folgendes Schema:

2 Matthäus	7 Achat	3 Marcus
8 Obertasse	1 Weltrichter	9 Untertasse
4 Lucas	6 Karl der Grosse	5 Johannes.

Diese Darstellungen als Schmuck eines Ambo sind ohne Weiteres verständlich. Von dem Ambo aus wurden der ver-

sammelten Gemeinde die Evangelien vorgelesen; zu seiner Verzierung passten daher keine anderen Darstellungen mehr als die vier Evangelisten, welche die göttlichen Heilswahrheiten niedergeschrieben haben. Denjenigen, welche diesen Lehren nachkommen, wird Christus am Tage des Gerichts zurufen: „Venite benedicti patris mei, possidete regnum, quod vobis paravi.“ Daher stehen diese Worte um das Mittelbild, um Christus in der Majestät. Damit nun aber die Menschen leichter der christlichen Lehre gemäss leben können, hat Christus auf Erden ein Reich der Frommen gegründet und zu dessen sichtbarem Oberhaupte den Kaiser bestellt. Desshalb ist im unteren Felde Karl d. Gr., das Aachener Kirchenmodell in der einen, das Schwert in der anderen Hand, angebracht; denn Karl d. Gr. ist der Repräsentant aller christlichen Herrscher und Kaiser, welche ihre ganze Macht für die Sache des Christenthums einsetzten.

Mehr Schwierigkeit bieten der Erklärung die sechs Elfenbeinskulpturen, welche, je drei über einander, links und rechts die Viertelkreise der Kanzel bekleiden. Es ist zwar behauptet worden, dass auch sie später an ihre jetzige Stelle eingefügt worden seien, aber Ernst aus'm Weerth hat diese Behauptung gründlich widerlegt und gezeigt, dass die Tafeln speciell für den Ambo geschaffen wurden und von Anfang an damit verbunden waren.[1]) Der Umstand, dass sie die Form eines ausgehöhlten halben Cylinders haben, kann durchaus nicht für die gegentheilige Ansicht geltend gemacht und etwa daraus gefolgert werden, dass unsere Reliefs ursprünglich einen runden Körper, eine Säule oder dergl. bekleidet haben müssen. Denn abgesehen davon, dass eine ähnliche Verwendung von Elfenbeinskulpturen an keinem alten Denkmale nachgewiesen ist, und wenn man auch nicht mit Dr. Ernst aus'm Weerth und Anderen annehmen will, dass jene Rundung ihren Grund in dem vom Zufall abhängigen Material der Elephantenzähne hat, so wird man doch zugeben müssen, dass die Länge der Zeit die Platten so hohl gezogen haben kann, wie sie gegenwärtig sind. Noch wahr

[1]) a. a. O. S. 80–90.

scheinlicher aber ist es mir, dass der Künstler, welchem der Auftrag geworden, einen **Viertelkreis** mit je drei Reliefs zu schmücken, diese absichtlich in Hinsicht auf die einstige Lage ausgehöhlt hat, wobei er des Guten etwas zu viel gethan zu haben scheint. Übrigens ist die ursprüngliche Bestimmung unserer Platten für das Lesepult nur deshalb in Zweifel gezogen worden, weil man einzelne derselben, irregeführt durch die verhältnissmässige Schönheit der sie schmückenden Darstellungen, für antik gehalten hat. Da auch diese Annahme seit der trefflichen Publikation des ganzen Werkes durch Dr. Ernst aus'm Weerth keinen Halt mehr hat, muss selbstverständlich jener Zweifel allmählich verstummen, um so mehr als es dem Genannten auch gelungen ist, einen inneren Zusammenhang der einzelnen Darstellungen mit Beziehung auf die Kanzel aufzudecken, wenn seine Erklärungen auch im Folgenden verschiedene Modifikationen erhalten werden.

Schon vor Ernst aus'm Weerth haben mehrere Autoren die betreffenden Reliefs zum Gegenstande gelehrter Erörterung gemacht und einzelne derselben abgebildet. Als der erste unter ihnen ist Ernst Förster zu nennen, welcher in seinen „Denkmälern der Kunst“[1]) vier Stücke publizirte. Die Tafel, welche die „Isis und ihr hl. Schiff“ darstellt, hatten ausserdem schon die „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande“[2]) in natürlicher Grösse abbildlich gebracht. Endlich gab von den zwei bis dahin noch nicht publizirten Platten Raffaele Garrucci in den „Mélanges d'Archéologie“[3]) die eine in etwas verkleinertem Massstabe. Allein alle diese Publikationen werden dem Werke in seiner Gesammtheit keineswegs vollständig gerecht; diess ermöglicht zu haben, ist das Verdienst des Herrn Ernst aus'm Weerth.

Dem letzteren verdanken wir auch die richtige Datirung der Kanzel. Es läuft nämlich oben und unten um die Peripherie des ganzen Ambo folgende Inschrift:

[1]) I. Abth. 2.
[2]) Heft IX. Taf VII. S. 100—115.
[3]) Vol. IV. Pl. XXXIV. Text, pag. 282—286.

Hoc opus ambonis auro gemmisque micantis
Rex pius Henricus, celestis honoris anhelus
Dapsilis ex proprio tibi dat, sanctissima virgo,
Quo prece summa tua sibi merces fiat usia.

Siehe, diess Werk der von Gold und Steinen erglänzenden Kanzel
Weihet, verlangend nach himmlischem Ruhm, fromm' Koenig Henricus
Reichlich aus eigenem Kronschatz Dir, o du heiligste Jungfrau,
Dass er erhalte durch dein fürbittendes Flehn göttlichen Lohn.

Aus dieser Inschrift geht nun, wie Ernst aus'm Weerth mit Recht annimmt, hervor, dass die in Rede stehende Kanzel ein Geschenk des Kaisers Heinrich II. war, welcher von 1002—1024 die Geschicke Deutschlands leitete. Denn wenn auch der Name Heinrich darin ohne nähere Bestimmung angegeben ist, so kann doch nur Heinrich der Heilige gemeint sein, da derselbe allein unter den Kaisern dieses Namens Beziehungen zu Aachen hatte. Dagegen lässt sich aus den Worten der Inschrift schwerlich schliessen, dass unsere Kanzel an den Chorschranken des Doms zu Aachen der einzige Ambo war, während in den abendländischen Kirchen deren zwei angebracht waren, der eine, wie bereits gesagt, zur Verlesung der Episteln, der andere für die der Evangelien. Ich wenigstens vermag in den Anfangsworten der angeführten Inschrift keinen Beweis weder für das Eine noch für das Andere zu sehen; denn die betreffenden Worte: „hoc opus ambonis" sind nur eine poetische Wendung, die im Deutschen einfach mit „dieser Ambo" übersetzt werden muss, wobei selbstverständlich ein zweiter Ambo nicht ausgeschlossen ist, so dass wir also durchaus nicht gezwungen sind, einen „Anschluss an die Sophienkirche in Byzanz" anzunehmen, in der sich bekanntlich nur ein Ambo befand.

* * *

2. Die vier Reliefs mit mythologischen Darstellungen.

Nachdem ich die Kanzel im Allgemeinen geschildert, kann ich nun den sechs Elfenbeinreliefs, welche die seitlichen Viertelkreise schmücken, näher treten und sie der Reihe nach besprechen.

Ihre Deutung ist etwas schwieriger, wie schon die vielen darüber aufgestellten Hypothesen beweisen. Indess liegt diese Schwierigkeit nur in unserer geringen Kenntniss der damaligen Kunstsprache. Den Leuten des 11. Jahrhunderts waren sie sicher keine Räthselbilder, sondern sie waren ihnen leicht und vollkommen verständlich. „Der Glaube an eine Geheimsymbolik, zu welcher nur eingeweihte den Schlüssel besassen", sagt Springer[1]) „ist ebenso unberechtigt, wie die Meinung, dass die Gegenstände der Darstellung Gedankenkreisen entnommen wurden, welche bereits seit Jahrhunderten vergessen waren." Die Gemeinverständlichkeit der romanischen Bildwerke war schon desshalb ein unerlässliches Erforderniss, da dieselben für die Erbauung und Belehrung des Volkes bestimmt waren. Sie mussten also einem Gedankenvorrath entnommen sein, bei dem der Künstler sicher war, dass er jedermann geläufig und verständlich war. Dieses Verständniss nun schöpften die Leute damals aus den Predigten, in welchen sie über Alles, was die Zeit an gelehrter Bildung zu bieten hatte, aufgeklärt wurden. Es ist das Verdienst Springer's, dieser Ansicht in Deutschland zum Siege verholfen zu haben.

Vier unserer Reliefs enthalten nun, wie man auf den ersten Blick sieht, mythologische Darstellungen. Ohne Schwierigkeit versteht man die beiden ersten, welche das gleiche Sujet mit geringer Variation behandeln und, gegenüber gestellt, die beiden obersten Felder einnehmen. Man sieht beide Male einen jugendlichen Bacchus, welcher, umgeben von traubenbehangenen Reben, mit verschränkten Füssen in lässiger Haltung dasteht. Auf der einen, welche, wie schon gesagt, Raffaele Garrucci zuerst publizirte, stützt er sich mit dem linken Arme auf eine zierlich gebildete korinthische Säule, während die über das Haupt erhobene Rechte aus einer Kanne von der Höhe herab Wein in den Rachen eines durch die Mähne deutlich gekennzeichneten Löwen giesst.[2]) Auf der

---

[1]) Die Quellen der Kunstdarstellungen, a. a. O. S. 9.

[2]) Es ist kein Panther, wie Weingärtner in den „Mittheilungen der k. k. Centralcommission in Wien", 1860. S. 122 irrthümlich behauptet.

anderen Tafel stützt sich der Gott auf einen Löwenkopf, aus dem der Wein in das Maul einer Löwin hinabfliesst, und hält mit der Rechten über dem Haupte das Weingerank umfasst. Ernst aus'm Weerth sieht in dem letzteren Falle ein Züngeln zwischen einem Löwen und einer Löwin, wovon indess keine Rede sein kann, da der Löwenkopf deutlich als Wasserspeier gebildet ist, ganz abgesehen von der Entfernung und dem herabfliessenden Weinstrahl. Ob in den, im Grunde genommen gleichen Sujets der beiden Reliefs ein und derselbe Gedanke zum Ausdruck kommen oder ob die zweite Darstellung eine Progression der ersteren sein soll, lässt sich einstweilen nicht mit Gewissheit bestimmen, da Analogien hiezu fehlen und die anderweitige Beigabe von Vögeln, Lämmern, Gaisböcken, Eseln, Hunden, traubenabschneidenden Genien[1]), welche ringsum das Weinlaub bevölkern, hierüber keinen genügenden Aufschluss zu geben im Stande sind. Ernst aus'm Weerth nimmt beide Darstellungen für gleichbedeutend und erkennt in Bacchus den Beherrscher des festen Landes. Die Richtigkeit der ersten Hälfte dieser Deutung zugegeben, kann hier Bacchus doch unmöglich im guten Sinne als Beherrscher des festen Landes gefasst werden; denn von jener frühchristlichen Naivetät, welche z. B. Christus in der Gestalt des Orpheus darstellte, ist im 11. Jahrhundert keine Spur mehr zu finden. Wohl griff man noch immer auf die bereits von der altchristlichen Kunst aufgenommenen Personifikationen der Sonne und des Mondes, der Monate und der Jahreszeiten, der Winde, der Bäche und Flüsse, des Meeres und der Ortsbezeichnungen zurück und fügte dieselben anstandslos den christlichen Darstellungen ein; aber diese Dinge dienten einem mehr dekorativen Zwecke und hatten selbstverständlich auf den Inhalt einer grösseren Darstellung durchaus keinen Einfluss; sie wurden nur aufgenommen, da man zur Bezeichnung derselben keinen anderen entsprechenden Ausdruck wusste. Wichtiger waren die dem Alterthume entlehnten Fabeln, welche zunächst

[1]) Ernst aus'm Weerth a. a. O. hält das Messer in der Hand der Genien irrig für einen Pfeilbogen.

von den Predigern der gläubigen Gemeinde unter mystischer Deutung vorgeführt und dann von den Künstlern dargestellt wurden. In dem Speculum ecclesiae des am Anfange des 12. Jahrhunderts lebenden Honorius Augustodunensis[1]) wird ausdrücklich betont, dass man in dieser Beziehung auch von den Heiden etwas lernen dürfe. Honorius erzählt seinen Zuhörern sodann von dem Rad, welchem ein Weib eingeflochten ist, so dass beim Umlauf der Kopf bald oben, bald tief unten erscheint; er schildert das vergebliche Mühen des Sisyphus, einen Stein den Berg hinan zu wälzen, und der Danaide, Wasser in durchlöcherte Fässer zu schöpfen; er erwähnt auch der abwehrenden Kraft des Medusenhauptes. Bei einer anderen Gelegenheit, wo er von den Lockungen der Sirenen spricht und wie ihnen Odysseus widerstand, sagt er ausdrücklich, dass diese Geschichte einen mystischen Sinn habe, wenn sie gleich von Feinden Christi niedergeschrieben sei.[2]) Hierin offenbart sich allerdings das Bestreben, die antiken Sagen in sittigender Weise zu verwerthen; dieses Bestreben beschränkte sich aber auch lediglich auf die Sagen des Alterthums. Die Götter dagegen galten durchwegs als Dämonen, als Widersacher des christlichen Glaubens, bis herab zu den Centauren, welche die Gottlosen bedeuten. Das Silengesicht, die Schlangenhaare und der Dreizack wurden für die Darstellung des Teufels benutzt; wenn ein Miniator im 1. Psalme die „cathedra pestilentiae" illustrirte, wusste er hiefür keinen bezeichnenderen Ausdruck als ein säulengetragenes Giebelhaus, d. h. einen antiken Tempel[3]). Noch immer fallen in den Psalter-Illustrationen die alten Götterbilder von ihren Altären herab und verbreiten Furcht und Entsetzen unter den Menschen.[4]) Kurz Alles, was mit der alten Götterwelt und Religionslehre irgendwie in Beziehung stand, galt als etwas Teuflisches, dem Christenthume Feindliches. Aus die-

---

[1]) Ed. Migne 1056. Dominica XI. post Pentecosten. — Vgl. Ant. Springer, die Quellen der Kunstdarstellungen S. 24.

[2]) Dominica Septuagesima (Migne p. 856).

[3]) Utrechtpsalter, Bl. 1. Springer, a. a. O. S. 193. 228.

[4]) Utrechtpsalter, an verschiedenen Orten.

sem Grunde kann auch der Bacchus unserer Elfenbeintafeln nicht in gutem Sinne gedacht sein.

Nicht als „Kulturarbeiter, der die rohe Natur der Dinge bezähmt, die Naturkräfte sich unterthan macht," darf er also gedeutet werden, sondern als derjenige, welcher die rohe Natur weckt, die sündigen Leidenschaften zum Ausbruch bringt, als das böse Prinzip, als der zum Sinnengenusse verführende Dämon, kurz als die verderbte Natur. Die logische Nothwendigkeit dieser Bedeutung der beiden Reliefs wird nach Betrachtung aller Darstellungen noch klarer und einleuchtender werden.

Hat man einmal den Sinn in dieser Weise richtig erfasst, dann möchte man wohl geneigt sein, in beiden Darstellungen ein verschiedenes Moment zum Ausdruck gebracht zu sehen. Wie von selbst denkt man bei der einen, auf welcher Bacchus einen Löwen tränkt, an eine Versinnbildlichung der Verführung des männlichen Geschlechtes, während bei der anderen, auf der eine Löwin mit Wein gesättigt wird, die gleiche Bedeutung hinsichtlich des weiblichen Geschlechtes sich aufdrängt. In dem mit tiefsinniger Symbolik, insbesondere mit der Thierfabel spielenden Mittelalter, wäre es ferner nicht unmöglich, dass auch die übrigen Vierfüssler umher als Symbole der verschiedenen schädlichen Wirkungen, welche Bacchus anrichtet, gefasst werden müssten, etwa in ähnlicher Weise, wie man die homerische Erzählung, dass Circe des Odysseus Genossen in Schweine verwandelte, ausgelegt hat. Aber es ist ebenso sehr auch möglich, dass diese Thiere insgesammt die verschiedenen menschenfeindlichen Kräfte bedeuten, welche dem Bacchus zur Verfügung stehen. Den damaligen Leuten waren namentlich durch die Psalmen und deren Illustrationen eine grosse Anzahl von Thieren als die Menschen bedrohende Geschöpfe geläufig. Die Löwen, Hyänen, Eber, Füchse, Schlangen, Drachen u. s. w. finden sich unzählige Male in dieser Bedeutung. Vollends zahlreich waren die Beziehungen, die zwischen einzelnen Thieren und dem Teufel und der Sünde walteten.[1]) Der

[1]) Springer, Die Kunstdarstellungen, a. a. O. S. 16.

Künstler konnte daher ein volles Verständniss seines Werkes von Seiten der Beschauer voraussetzen. Wie dem aber auch sei, in keinem Falle darf Bacchus als der Beherrscher des festen Landes genommen werden; er ist vielmehr der Repräsentant der Kinder dieser Welt oder der Weltlust.

Ich werde nochmals darauf zurückkommen und gehe nun zu dem dritten Relief über.

„Dem Bacchus, Beherrscher und Ueberwinder der rohen Naturkräfte,“ leitet Ernst aus'm Weerth seine Besprechung der Tafel ein, „entsprechen die Beherrscher der Gewässer.“ Weiterfahrend in dem Geiste der vorigen Auffassung muss ich auch hier von der Ansicht des geschätzten Forschers abweichen und mich der Meinung zuneigen, welche Dr. Ernst Förster aufgestellt hat.[1]) Denn es sind auf der betreffenden Tafel nicht zwei Hauptpersonen dargestellt, sondern nur eine einzige, wie die Grössenverhältnisse deutlich bezeugen. Diese eine Hauptfigur, welche auf einem durch Hörner, Pferdefüsse und Fischleib charakterisirten Centaurtritonen reitet, ist ohne Zweifel die schaumgeborene Göttin, die Göttin der Liebe, wie der flatternde Venusschleier anzeigt und repräsentirt hier die Fleischeslust.[2]) Dass eine zweite weibliche Gestalt in viel kleineren Verhältnissen in derselben Weise dargestellt ist, kommt hiebei wenig in Betracht, wenigstens für den Sinn des Reliefs. Sie beweist nur, dass der Künstler die Vorlage, welche er für die Hauptperson zur Verfügung hatte, auch für eine Nebenperson benützte, worauf ich am Schlusse nochmals zurückkommen werde.

Am schwierigsten zu verstehen ist das vierte Relief. Ernst aus'm Weerth beginnt seine Erklärung also: „Begegnete uns in Bacchus der Bezwinger der rohen Naturkräfte, sahen wir im Triumphe der Amphitrite — für diese hält er die Hauptperson der vorigen Tafel — die Beherrscherin des

---

[1]) a. a. O. S. 3. — Ernst Förster hält aber irriger Weise den Centaurtritonen für zwei Wesen.

[2]) Absichtlich behalte ich bei einem kirchlichen Gegenstande die kirchlichen Ausdrücke bei.

nassen Elementes, so finden wir auch im vierten Relief eine Idee ausgesprochen, die sich diesen beiden Gedanken anschliesst. Der hohe Ernst der Figur, die Würde des Ausdruckes in Gesicht und Gewandung, der Reichthum der Attribute weisen auf einen ernsten Mythus hin. Ausdruck und Symbole deuten wahrscheinlich auf eine römische Mischung der Demeter und Isis.“ Ernst Förster sah in der betreffenden Gestalt eine Juno und meint, dieselbe sei eine Personifikation der christlichen Kirche.[1]) Eine solche Beziehung der Göttin ist unter allen Umständen undenkbar; denn nichts widerstrebte dem christlichen Gefühle mehr als eine Vermischung einer heidnischen Gottheit mit christlichen Ideen, wie ich bereits oben ausgeführt habe. Die richtige Deutung gab ohne Zweifel L. Lersch in den „Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande,“[2]) der sich auch Ernst aus'm Weerth anschliesst.

L. Lersch erkennt in der Hauptfigur die „Isis und ihr hl. Schiff.“ „Wir erblicken,“ sagt er, „eine mütterliche weibliche Gestalt im langen, bis auf die Knöchel herabfallenden, faltenreichen, an allen Enden mit einem Saum besetzten Chiton, dessen Falten mit einer gewissen Regelmässigkeit eine nicht ungefällige Abweichung verbinden und besonders im rechten etwas vortretenden Bein die Körperformen durchscheinen lassen, ferner mit einem darüber geworfenen, gegürteten Hemidiploidion, in dessen Falten, welche die Fülle des schönen Busens erkennen lassen, sich dasselbe System einer absichtsvollen, mannigfaltigen Regelmässigkeit oder regelmässigen Mannigfaltigkeit kundgibt. Spitze Schuhe bedecken ihre Füsse.

---

[1]) Vergl. die Ausführungen von W. Weingärtner im „Deutschen Museum,“ 1858. Nr. 52.

[2]) Heft IX, S. 100—105 und Heft X, S. 80. — Vergl. was W. Weingärtner in den „Mittheilungen der k. k. Centralkommission“ 1860, S. 122 ff. sagt. Seine Behauptung, dass sich im IX. Heft der „Jahrbücher“ keine Abbildung befindet, ist falsch, nur hätte Otte („Handbuch der Archäologie“ S. 39, Anm. 1), den er korrigiren will, statt Tafel V Tafel VII sagen sollen.

Auf breitem Halse erhebt sich ein schöner, etwas nach der Rechten des Beschauers gewendeter Kopf von vollen Formen, mit grossen Augen, kleinem, etwas geöffnetem Munde, mässigen Ohren, die mit dickem Gehänge geschmückt sind, sehr kleiner, aber ergänzter Nase und einem starken, in der Mitte gescheitelten Haarwuchs, der zu beiden Seiten der Brust in dreifachen Locken herunterfällt.“ Das Haupt der Göttin deckt in Form eines durchlöcherten Korbes der hl. Polos, in den Händen hält sie je ein eigenthümliches Attribut und zwar in der Linken ein Füllhorn, dazu ein Kapellchen, in dem ihr Sohn Horos sitzt, während der ihm eigene Sperber mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Dache angebracht ist; in der Rechten das hl. Schiff. Am Rande umher sind Genien mit Vögeln, flötenspielende Satire und tanzende Bacchantinnen.

Wie reiht sich nun dieses Relief in den Kreis der übrigen Darstellungen ein? Zweifellos trifft hier Ernst aus'm Weerth das Richtige, wenn er diese „Isis-Nehallenia“ als Göttin der Unterwelt fasst, da dieselbe „in Rom und im Mittelalter einer allgemeinen Vorstellung finsterer Mächte“ entsprach und sie „schon Herodot die Beherrscherin der Unterwelt nannte.“ Diese gewiss richtige Auffassung stimmt zwar nicht mit der Deutung, welche Ernst aus'm Weerth den übrigen Darstellungen gibt, da sie einem entgegengesetzten Ideenkreise angehört, aber sie ordnet sich der von mir gegebenen Erklärung in ausgezeichneter Weise ein, was als ein neuer Beweis für deren Richtigkeit angesehen werden kann.

Ich bin nun in meiner Erklärung weit genug, um einen Augenblick anhalten und nochmals auf das Ganze zurückschauen zu können. Die beiden Bacchusgestalten erkannte ich als Repräsentanten der „Weltlust,“ die Venus als die Verkörperung der „Fleischeslust,“ die Isis endlich als eine Versinnbildlichung der Unterwelt, oder, um christlich zu reden, der „Hölle.“ Der Faden, der sich durch alle Darstellungen hindurchzieht, ist leicht fassbar; der Künstler, wahrscheinlich ein Mönch, wollte die Gefahren zum Ausdruck bringen, welche der Kirche oder den Gläubigen von allen

Seiten her dräuen, von der Weltlust, der Fleischeslust und dem ewigen Feinde des Menschengeschlechtes. Sache der Kirche ist es, vor ihnen zu warnen und diese Warnung ist enthalten in den Büchern der vier Evangelisten und überhaupt in der hl. Schrift, deren Inhalt von der Kanzel aus den Gläubigen immer und immer wieder eindringlich zu Gemüthe geführt wird. Bildlich ist diess am Ambo dadurch ausgedrückt, dass die vier Evangelisten an den Ecken des mittleren Halbkreises dargestellt sind. Wer gegen diese Warnungen taub bleibt, der verfällt am jüngsten Tage dem strengen Richterspruche des Erlösers, wenn er in seiner Majestät, thronend auf dem Regenbogen, wieder erscheinen wird, um die Lebendigen uud die Todten zu richten. Aber es ist den Menschen leicht, sich den Verlockungen feindlicher Mächte zu entziehen; denn Christus hat auf Erden ein Reich der Frommen gegründet und den Kaiser als seinen sichtbaren Stellvertreter gesetzt, damit um ihn sich die Gläubigen schaaren und so vereint den Anschlägen der Hölle zu widerstehen vermögen. Aus diesem Grunde ist unter dem Weltrichter das Bild Karls des Grossen angebracht. Ausser der Kirche aber ist kein Heil.

* * *

3. Die zwei Reliefs, welche Kaiser darstellen.

Ist die vorhin gegebene Erklärung richtig, und sie wird im Allgemeinen schwerlich auf Widerspruch stossen, dann müssen auch die beiden noch übrigen Elfenbeinreliefs sich dem Ganzen naturgemäss einfügen lassen, d. h. sie müssen ebenfalls feindliche Mächte darstellen, gegen welche die Kirche anzukämpfen hat. Freilich nach den bisherigen Deutungen wäre gerade das Gegentheil der Fall; denn fast sämmtliche Forscher sehen auf denselben christliche Sujets reproduzirt; nur W. Weingärtner[1]) bestreitet diese Annahme, ohne aber eine eigene Erklärung zu geben. L. Lersch z. B. sieht in der geharnischten Gestalt eines Römers den hl. Christophorus

[1]) Mitth. der k. k. Centralkommission, a. a. O.

und in dem Reiter den hl. Georg; Ernst Förster hält den ersteren für den hl. Michael, den letzteren ebenfalls für den hl. Georg; auch Ernst aus'm Weerth erkennt in dem ersteren den hl. Michael, in dem letzteren aber den Kaiser Heinrich II., den Stifter der Kanzel. W. Weingärtner hatte den Reiter für Karl den Grossen erklärt,[1]) diese Ansicht aber später selbst zurückgenommen.

Alle diese Meinungen zu widerlegen, ist nun allerdings leichter, als eine neue Erklärung herbeizuschaffen, welche die in Rede stehenden Reliefs dem oben erörterten Ideengang einfügt. Denn dass der Mann im Harnisch mit Lanze, Schild, Schnürstiefeln und phrygischer Mütze weder der hl. Christophorus noch der hl. Michael ist, begreift sich auf den ersten Blick. Oben befindet sich neben der betreffenden Gestalt links und rechts je ein Knabe oder Genius; der zur Rechten steht auf der Schulter derselben und greift mit der einen Hand nach der Lanze, mit der anderen nach einem nicht mehr recht erkennbaren Zeichen, welches von Einigen für einen Baum oder Halm gehalten worden ist; jener zur Linken, der auf der Andeutung eines Baumes steht, ist etwas verstümmelt und scheint eine Weltkugel zu halten, was Einigen den Gedanken an den hl. Christophorus nahe gelegt zu haben scheint. Aber was hätte beim hl. Christophorus der zweite Knabe zu schaffen? Auch eine Andeutung des Wassers dürfte bei der in Rede stehenden Darstellung nicht vermisst werden, abgesehen von anderen Dingen, welche jeden Gedanken an den hl. Christophorus ausschliessen.

Die Hauptperson tritt mit dem linken Fusse auf einen Adler; gegenüber befindet sich ein Fuchs. Nun ist der Adler, dieser königliche, dem Jupiter heilige Vogel, seit den Zeiten des Alterthums das Attribut der Kaiser und Könige, der Stellvertreter des höchsten Gottes auf Erden. Noch von dem Scheiterhaufen eines verstorbenen römischen Kaisers flog ein Adler weg, um sinnbildlich anzuzeigen, dass er die Seele des Verstorbenen in den Himmel emportrage. Unter den Consu-

[1]) Deutsches Museum 1852, Nr. 52.

lardiptychen findet sich eines, das sog. Romulusdiptychon, auf welchem dieser Vorgang bildlich veranschaulicht ist.[1]) Sicher hat der Adler diese Bedeutung noch lange behalten; denn als die Wappen aufkamen, sehen wir die Grossen und Mächtigen gleich wieder den Adler mit Vorliebe wählen. Es besteht daher kein Zweifel, dass der auf unserer Tafel dargestellte Krieger ein Kaiser oder König ist; die Weltkugel, welche der eine Knabe hält, bekräftigt noch weiter die Würde des geharnischten, mit Schild und Lanze versehenen Mannes. Wie der Adler den Mann als Kaiser, so bezeichnet der Fuchs ihn als klug; denn der Fuchs ist das Symbol der Schlauheit. Dass der Kaiser mit dem linken Fusse auf den Adler zu treten scheint, ist ein Zeichen mittelalterlicher Naivetät, ohne dass dabei ein besonderer Gedanke zu suchen wäre, wie denn auch der Künstler den Adler und Fuchs als unverträgliche Thiere darstellt, die sich wie Hund und Katze anschnurren. In dem Adler das Raubthier zu betonen, um nur irgend ein den Drachen ersetzendes Ungeheuer für die Kampflust des vermeintlichen hl. Michael zu finden, oder gar in den, entfernt von der Gestalt am Rande angegebenen zwei Bäumen, Halmen oder was sie sonst sein mögen, Flügel zu sehen, ist ein Zeichen, dass sich die Kritik der Darstellung gegenüber ohnmächtig zur Erklärung fühlte.

Bevor ich nun den wahrscheinlichen Namen des betreffenden Kaisers nenne, muss ich noch das letzte Relief, den Reiter näher betrachten. Dass dieser weltliche Krieger nicht der hl. Georg sein kann, sieht man abermals auf den ersten Blick, ganz abgesehen davon, dass die Verehrung dieses Heiligen erst durch die Kreuzzüge, also erst später als das Relief ist, im Abendlande verbreitet wurde. Der in Rede stehende Reiter im Harnisch hält in der Rechten eine Lanze, während die Linke die Zügel fasst. Das Pferd wendet mit starker Drehung des Halses den Kopf zurück; über dem Nacken desselben wird ein Schild sichtbar und unter dem aufgehobenen linken Vorderfusse befindet sich auch hier der Adler, das

[1]) Die Literatur darüber bei W. Meyer, a. a. O.

Zeichen der Kaiser- und Königswürde. Ausserdem ist unter dem Pferde ein durch fleckiges Fell charakterisirter Leopard oder Tiger dargestellt, der von einem anderen Raubthier, vielleicht einer Hyäne von hinten angefallen wird. Das letztere für einen Windhund zu halten, geht schon desshalb nicht an, weil das Thier viel zu kräftige Beine hat, ganz abgesehen davon, dass ein schwächlicher Windhund schwerlich den Angriff auf einen Leoparden oder Tiger wagen wird. Ob ferner der reitende Fürst mit seiner Lanze wirklich den Leoparden durchbohrt, muss dahingestellt bleiben, indem der Anschein einer solchen That sehr leicht auf Kosten der Ungeschicklichkeit des Künstlers gesetzt werden könnte. Wenn aber der betreffende Künstler diess wirklich beabsichtigt hätte, dann dürfte man diesem Umstande kein sonderliches Gewicht beilegen; es wäre weiter nichts als ein naiver Zug jener Zeit, welche die Hauptperson mit dem oft belanglosen Beiwerk in Berührung zu bringen trachtete. Endlich halten zwei Genien, welche römischen Viktorien entsprechen, über dem Haupte des Herrschers eine Krone, was, wie auf dem vorigen Bilde die Weltkugel, nur die fürstliche Würde des Reiters noch mehr hervorheben soll.

Aus dem Bisherigen gehen also zwei Punkte mit Sicherheit hervor: einmal dass die Hauptpersonen der beiden letzten Reliefs Kaiser oder Könige sind, und zweitens, dass diese Fürsten als feindliche Mächte der Kirche und des Christenthums gefasst werden müssen, da sie in einer wohlabgewogenen Komposition sich unmittelbar an die Widersacher des christlichen Glaubens anschliessen. Demnach kann der Reiter nicht Kaiser Heinrich II. sein, abgesehen davon, dass dieser nicht im antiken, sondern im Zeitkostüme dargestellt worden wäre. Man vergleiche nur die damaligen Kaiserbilder mit unseren Reliefs; sie haben mit diesen seit der karolingischen Zeit nichts gemein. In dem Psalter Ellis[1]) ist der Kaiser Lothar (840 bis 855) dargestellt. Derselbe thront auf einem goldenen Faltstuhle, dessen Stäbe in Greifenköpfe und Greifenklauen auslaufen, und trägt einen mit Edelsteinen besetzten, rothge-

[1]) Palaeogr. soc. pl. 69.

säumten Mantel. Die Zeichnung des Gesichtes, eines langgezogenen Ovals mit kurzem Schnurrbarte, strebt offenbar Porträtähnlichkeit an.[1]) Aehnlicher Art ist das Bildniss Karls des Kahlen im Pariser Psalter.[2]) Auch dieser Kaiser sitzt, mit der Krone auf dem Haupte, dem Scepter in der einen und der Weltkugel in der anderen Hand, auf einem reichgeschmückten Throne, angethan mit dem vollen kaiserlichen Ornate. Das Streben nach Porträtähnlichkeit ist auch an diesem Bilde unverkennbar. Das Gleiche gilt von anderen Miniaturen,[3]) sowie von den Bildern der Siegeln jener Zeit.[4]) Auf dem Deckel einer frühmittelalterlichen Handschrift zu Gotha ist sodann Kaiser Otto II. als Elfenbeinrelief dargestellt; er trägt eine rautenförmige Krone, ein Unterkleid und einen mantelartigen Ueberwurf.[5]) Noch interessanter ist eine Elfenbeintafel im Hotel Cluny zu Paris, welche inschriftlich aus der Zeit Otto's II. stammt. Man sieht darauf, umrahmt von einer Säulenarchitektur, Christus in erhabener Grösse und in feierlich antikem Gewandwurf, wie er den viel kleineren Gestalten Otto's II. und seiner Gemahlin Theophanu die Hände auflegt.[6]) Hier wäre also noch am ersten Gelegenheit gewesen, für den Kaiser und die Kaiserin, ebenso wie für Christus, die antike Kleidung zu wählen; der Schnitzer aber that diess nicht, sondern gab seinen Figuren das zeitübliche Kostüm, das er mit peinlicher Sorgfalt nachbildete. Wer hätte auch sonst die Dargestellten wieder zu erkennen vermocht?[7]) Unsere Reliefs können demnach nicht für Bilder damaliger Herrscher angesehen werden, sondern sie müssen frühere Kaiser wiedergeben, welche sich als dem Christenthum feindlich präsentiren. Welche Herrscher galten nun damals als die Träger des Antichristen-

---

1) Springer, Psalter-Illustrationen, S. 225.
2) Labarte, Histoire des arts industriels, t. II, pl. I.
3) Labarte, l. c. II. p. 206 ff.
4) Labarte, l. c. I. pl. 24.
5) Labarte, l. c. I. p. 338.
6) Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, 9. Aufl. S. 366.
7) Man vergleiche auch die Grabplatte des Gegenkaisers Rudolph,

thums? Keine anderen als Julian der Apostat und Theoderich der Grosse. Dass diese beiden wirklich in den Reliefs gemeint sind, wird sich allsogleich zeigen, wobei noch eine andere wichtige Frage für die Kunstwissenschaft eine wesentliche Förderung erfährt. Ich muss zu diesem Behufe etwas weiter ausholen.

* * *

4. Die Statue Theoderichs des Grossen zu Aachen in einer Nachbildung.

Es ist bekannt, dass Karl der Grosse die Reiterstatue des Helden von Verona, Theoderichs d. Gr., im Jahre 801 von Ravenna nach Aachen bringen und dort vor seinem Palaste aufstellen liess. Dr. Wilh. Schmidt hat in einer kleinen Schrift „Das Reiterstandbild des ostgothischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen,"[1]) diese Thatsache gegen die gemachten Einwendungen ein für alle Male entschieden. Dieses Reiterstandbild des Theoderich nun ist im Pontificale der Ravennatischen Kirche, welches der Presbyter Agnellus verfasst hat, und in einem ziemlich verworrenen Gedichte des Walafried Strabo[2]) vom Jahre 829 im Allgemeinen beschrieben. Darnach stand die Reiterstatue des Theoderich auf einem Ziegelunterbau. Der König trug an der linken Schulter den Schild, in der erhobenen Rechten die Lanze. Durch die weiten Nüstern und das Maul des Pferdes flogen die Vögel aus und ein und nisteten im Innern, was auf eine bedeutende Grösse schliessen lässt. Das Pferd hob ferner den einen Fuss auf und Ross und Reiter waren aus Erz und vergoldet.[3]) Dieses von Agnellus ausser-

---

[1]) Leipzig, E. A. Seemann 1873.

[2]) Versus in Aquisgrani Palatio editi Anno Hludovvici Imperatoris XVI. de Imagine Tetrici, herausgegeben von E. Dümmler in M. Haupts „Zeitschrift für deutsches Alterthum" 1865, XII, S. 416 ff.

[3]) Agnellus schreibt im Jahre 838: Cives inter se maximo zelo (hier ist eine Lücke) in aspectu ipsorum pyramis tetragonis lapidibus et bisalis in altitudinem quasi cubitorum sex. Desuper autem equus ex aere fulvo perfusus, ascensor ejus Theodoricus rex scutum sinistro gerebat humero, dextero vero bracchio erecto lanceam tenens. Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exibant in alvoque ejus nidos aedificabant.

ordentlich bewunderte Standbild hatte auch Karls des Grossen Gefallen so sehr erregt, dass er es, wie bereits gesagt, von Ravenna nach Aachen hat bringen und dort vor seinem Palaste hat aufstellen lassen. In Aachen also konnte dieses wegen seiner vorzüglichen Schönheit gerühmte Denkmal leicht einen Künstler auf den Gedanken bringen, dasselbe zu kopiren, wenn er eine Reiterstatue darzustellen hatte. Ich habe im ersten Abschnitte gezeigt, dass das ganze Mittelalter hindurch bis zum 12. Jahrhundert antike Vorbilder gerne benützt wurden, namentlich von den Elfenbeinschnitzern. Wie nun, wenn ich diess von dem Meister unseres Reiters behauptete?

Für den, der unsere Reliefs genauer betrachtet, wird die Benützung antiker Vorbilder sofort ausser allem Zweifel stehen. Sämmtliche Hauptpersonen sind nach alten Werken, sei es in direkter Nachbildung, sei es aus einer allgemeinen Reminiscenz, geschaffen, nur das künstlerisch unendlich tiefer stehende Beiwerk ist die Zugabe der romanischen Zeit und des Künstlers. Daher der Zwiespalt in den Formen, schöne Motive neben lächerlich kindischer Unbeholfenheit. Wo der Künstler Vorbilder hatte, da liefert er Gestalten, die man in das ausgehende Alterthum setzen könnte, wie das auch einige Forscher, darunter selbst der feinsinnige Lübke,[1]) gethan haben. Bacchus z. B. ist beide Male, besonders in den oberen Partien, trefflich gelungen, nur die Füsse fielen etwas schwach aus. Das Beiwerk herum an Genien und Thieren aber ist jämmerlich anzusehen. Dasselbe gilt von der Platte, auf welcher die Isis dargestellt ist. Die Göttin selbst ist eine „junonische Gestalt," eine Leistung, welche dem Künstler, zumal in Anbetracht jener Zeit, alle Ehre macht; aber ebenso erbärmlich ist die Umgebung. Etwas schwächer als die anderen Hauptfiguren ist die Venus, was wohl damit zusammenhängt, dass hier keine stehende, sondern eine sitzende Gestalt nachzubilden war mit Verkürzungen u. dergl., deren die Zeit selbst bei Nachbildungen nicht fähig war. Aber der Umstand, dass die auf dem Rücken des Centaurtritons ruhende Liebesgöttin auf der nämlichen Tafel zweimal dargestellt ist, darf als Beweis

[1]) Geschichte der Plastik, 3. Aufl. S. 389.

gelten, dass der Künstler nach Vorbildern gearbeitet hat und diese, wenn es nothwendig war, sogar zweimal benützte. Diess beweist auch die Wiederholung des Bacchus und, wie gesagt, die häufig überraschende Schönheit einzelner Motive. Das Verkennen dieses Thatbestandes hat viele unrichtige Behauptungen hinsichtlich der Zeit und des Landes, in welchem die betreffenden Reliefs entstanden sind, nach einander erzeugt. Ernst Förster hält sie zwar für deutsche Arbeit, setzt sie aber in die karolingische Zeit zurück. W. Weingärtner stimmt mit Förster in Bezug auf die Zeit überein, behauptet aber, die Reliefs seien italienische Arbeit. Ferdinand von Quast[1]) hält sie für ein byzantinisches Werk des 11. Jahrhunderts. Lübke, Westwood[2]) a. A. endlich sehen darin ein antik-römisches Denkmal. Die letzte Ansicht nun wird durchweg durch das Beiwerk widerlegt, welches jeden Zweifel an dem romanischen Charakter des Werkes ausschliesst. Noch weniger aber können die in Rede stehenden Reliefs byzantinischer Herkunft sein; es ist nicht einmal eine Spur byzantinischen Einflusses in ihnen zu finden, wie mir nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft jeder gerne zugeben wird. Dass die Tafeln nicht aus der karolingischen Zeit stammen, das beweist der antike Charakter der Hauptpersonen, denn gerade in der karolingischen Zeit war der antike Einfluss durch den byzantinischen am meisten zurückgedrängt. Alle Werke dieser Epoche sind byzantinisch angehaucht oder machen wenigstens den Eindruck, als ob sie es wären, und ein Beiwerk wie das an unseren Reliefs, ist vollends an denselben undenkbar und ohne jedwede Analogie. Auch liebte man in dieser Zeit moralisch-dogmatisirende Darstellungen nicht.[3]) Gegen die italienische Hypothese endlich

[1]) Organ für christliche Archäologie und Kunst, 1859. S. 189.

[2]) A descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. London 1876 p. 8 ff.

[3]) Betreffs der karolingischen Zeit vergleiche man mit unseren Kanzelreliefs nur die zwei Elfenbeintafeln, welche die Deckel des Psalters Karls des Kahlen schmücken und die zwischen den Jahren 842—869 her-

spricht wiederum die Thiersymbolik, z. B. auf dem letzten Relief, und überhaupt die ächt germanische Auffassung des Beiwerks, ganz abgesehen davon, dass die Elfenbeinreliefs gleichzeitig mit dem Ambo und für diesen gefertigt wurden. Freilich wer die Thatsache ausser Acht lässt, dass die Künstler vom 10. Jahrhundert an vielfach antike Vorbilder benützt und geradezu kopirt haben, für den sind unsere Reliefs ein Räthsel. Dieses Räthsel kann, wie gesagt, nur gelöst werden, wenn man sich die berührte Verwerthung alter Vorbilder für die Hauptpersonen vor Augen hält. Da diese Annahme sofort das Ganze verständlich macht, so darf sie mindestens den Anspruch der Wahrscheinlichkeit erheben und ich glaube, sie wird schon jetzt von mancher Seite Zustimmung erfahren.

Wenn nun im Vorausgehenden für die Elfenbeinreliefs die Benützung älterer Vorbilder mindestens wahrscheinlich gemacht wurde, so soll sie im Folgendem an dem Reiter zur absoluten Gewissheit erhoben und gezeigt werden, dass dieser eine Nachbildung des Theoderichsdenkmals zu Aachen ist. Zur Erreichung dieses Resultats genügt nicht eine allgemeine Übereinstimmung unseres Reliefs mit den Beschreibungen des genannten Standbildes des Helden von Verona. Gelingt es aber, auch nur ein einziges besonderes Merkmal zwischen Beschreibung und Nachbildung aufzuzeigen, dann muss die Sache als evident und entschieden gelten. Vergleichen wir daher unser Relief mit der Beschreibung des Reiterdenkmals Theoderichs.

Zunächst stimmen beide darin überein, dass der König Schild und Lanze trägt und zwar die Lanze in der erhobenen Rechten. Diess könnte noch zufällig sein. Schon stutziger wird der Vergleichende werden, wenn er sieht, dass beide Male das Pferd einen Fuss, den linken Vorderfuss, erhebt; aber auch das könnte zufällig sein, und wir müssten am Beweise verzweifeln, wenn nicht Agnellus seiner Beschreibung ein kost-

gestellt wurden. [Springer, Psalter-Illustrationen, a. a. O. S. 219 ff. — Labarte, I. pl. XXX und XXXI. — Cahier & Martin, Mélanges d'archéologie, I. pl. X. u. XI.]

bares Wörtchen beigefügt hätte, welches unsere Ansicht ein für alle Mal zur Evidenz erhebt. Dieses einzige, nun von Bedeutung für die Kunstgeschichte gewordene Wörtchen heisst, wie dem aufmerksamen Leser kaum entgangen sein dürfte: humero. Agnellus sagt, Theoderich habe den Schild sinistro humero, also an der linken Schulter getragen.

Dr. Wilhelm Schmidt, welcher das Wort in uneigentlicher Bedeutung gefasst zu haben scheint, schloss daraus, dass der Reiter keine Zügel gehalten haben könne, sondern statt dessen den Schild in der linken Hand hielt. Bestärkt wurde er in dieser Meinung durch die Worte Walafrieds: Quod desunt frena, notabis. Aber diese Worte sagen gerade das Gegentheil von dem, was Wilh. Schmidt aus ihnen herauslas. Aus ihnen geht deutlich hervor, dass einst Zügel vorhanden waren, zu den Zeiten des Dichters aber bereits fehlten. Wozu sollte denn sonst Walafried Strabo eigens auf die Zügel aufmerksam machen, wenn die Linke des Reiters ohnehin anderweitig beschäftigt war? Das Fehlen der Zügel fällt einem nur auf, wenn die Hand, welche sie halten soll, vorhanden und ohne Beschäftigung ist. Nun hatte aber nach der bisherigen Erklärung der Worte des Agnellus Theoderich den Schild in der Linken: wie soll da Jemand die Zügel vermissen? Nein, Zügel waren ursprünglich vorhanden, aber als Walafried das Monument zu Aachen sah, sei es durch den Zahn der Zeit, sei es durch ein Bubenstück, nicht mehr da, so dass die sie einst haltende Hand ohne Beschäftigung war, und desshalb sagt Walafried: „Dass die Zügel fehlen, wirst du bemerken.“

Hatte Theoderich demnach die Zügel seines Pferdes in der linken Hand, dann konnte er selbstverständlich nicht zugleich auch den Schild mit derselben halten; folglich widerspricht entweder Agnellus seinem Zeitgenossen Walafried Strabo oder man hat bisher jenen ebensowenig verstanden wie diesen. In der That ist das Letzere der Fall. Denn nicht mit einer Silbe erwähnt Agnellus, dass der König den Schild mit der Hand hielt, sondern unzweideutig sagt er, dass Theoderich den Schild an der linken

Schulter trug: Rex scutum sinistro gerebat humero. Von einem Halten mit der Hand liegt in diesen Worten nicht die leiseste Spur.

Der König Theoderich trug also in seinem Reiterstandbild den Schild an der linken Schulter, wo er der damaligen und noch späteren Sitte gemäss an einem Hacken hing. Sehen wir uns nun unser Relief an. Ein einziger Blick genügt, in dem Reiter der Elfenbeintafel die genaue Nachbildung der Reiterstatue Theoderichs des Grossen zu erkennen. Das Pferd wendet mit starker Biegung des Halses den Kopf zurück, hinter dem Nacken erblickt man an der linken Schulter den Schild; allerdings durch die Ungeschicklichkeit des Künstlers, wenn es auf perspektivische Behandlung ankam, etwas zu hoch hinaufgerückt, und die linke Hand hat den Zügel gefasst. Das besondere Merkmal, das den Probirstein meiner Deductionen bildet, ist gefunden, jeder Zweifel muss verschwinden.

Nun erst vergegenwärtige man sich das Ganze und man wird die grosse Bewunderung der Statue von Seite des Agnellus und Karls des Grossen selbst in diesem schwachen Abbilde noch zu würdigen vermögen. Diese kühne Wendung des Halses, diese weitgeöffneten, feurig schnaubenden Nüstern des Pferdes, das graziöse Heben des linken Vorderfusses desselben und die majestätische Heldengestalt des Königs darauf im einfachen Harnisch, dazu Ross und Reiter vergoldet: all diess kann auf die Menschen jener Zeit nur einen gewaltigen Eindruck hervorgerufen haben.[1])

Es erübrigt der Besprechung nun nur noch ein Punkt, der nämlich, wie der Held von Verona, der vielbesungene Dietrich von Bern, dazu kam, den Widersachern des christlichen Glaubens eingereiht zu werden. Die Sache erklärt sich

---

[1]) Das Wort nudus bei Walafried so zu verstehen, als ob der Held ganz nackt dargestellt gewesen sei, ist ein purer Nosens, zumal wenn man denkt, dass der Dargestellte ursprünglich möglicherweise Leo der Isaurier, ein byzantinischer Kaiser war und Theoderich die Statue bloss auf sich umtaufte, wobei er ihr wohl seinen Kopf aufsetzen liess.

leicht. Theoderich war Arianer, ein Ketzer in den Augen der Orthodoxen, die ihn daher auch mit grimmigem Hasse verfluchten und ihn in Schriften verlästerten. Das scheusslichste Machwerk dieser Art ist das Gedicht des Walafried Strabo, das in der gröblichsten und unflätigsten Weise das Denkmal des Heldenkönigs beschmutzte und demselben alle möglichen teuflischen Kräfte und Verführungskünste zuschrieb. Gerne hätte es dieser finstere Mönch vernichtet gesehen; gleichwohl aber muss dasselbe bis zum Beginne des 11. Jahrhunderts in Aachen gestanden haben, da es um diese Zeit unser Elfenbeinschnitzer abbildete und so der Nachwelt überlieferte. Theoderich der Grosse galt damals, besonders in den Klöstern, und diesen gehörten ja zu dieser Zeit gerade die Künstler an, als das Haupt der Ketzer; er sollte daher gebrandmarkt werden, wo es darauf ankam, die Ketzerei darzustellen, und in solcher Auffassung erscheint er auf dem Elfenbeinrelief an der Kanzel des Doms zu Aachen.

* * *

5. Julian der Apostat und die Gesammtkomposition.

Wenn in dem vorhergehenden Abschnitt gezeigt wurde, dass durch das Bildniss des Theoderich an unserer Kanzel die Ketzerei vergegenwärtigt wird, dann erfordert der logische Gedankengang, dass die stehende Kaisergestalt das Heidenthum repräsentirt. Ohne Zweifel eignete sich zu dieser Darstellung niemand besser als der vielverschriene Julian der Abtrünnige. Vielleicht soll die phrygische Mütze diesen im Kriege gegen die Perser gefallenen Kaiser charakterisiren, wie der ihm beigegebene Fuchs ohne Zweifel seine grosse Schlauheit oder Heimtücke andeuten soll. Ich lege indess auf den ersteren Umstand kein besonderes Gewicht, da unser Künstler die Darstellung eines römischen, also heidnischen Kaisers überhaupt im Sinne gehabt haben kann, was an der Sache selbst nichts ändert. Gewiss ist jedenfalls, dass ihm ein antikes Kaiserbild für sein Relief vorschwebte.

Zum Schlusse erübrigt nur noch, Einiges über die Wichtigkeit und Tragweite dieser Ausführungen zu sagen. Zunächst ist durch dieselben ein interessantes Denkmal romanischer Zeit dem vollen Verständniss hinsichtlich des figuralen Schmuckes zugeführt worden. Man versteht jetzt die geistreiche Komposition in ihrem logischen Zusammenhang wieder; der Ideengang, welcher sich durch die einzelnen Darstellungen hinzieht, ist wieder aufgefunden. Das grössere Mittelstück mit den vier Evangelisten zeigt uns darnach positiv, was Christus durch seine Kirche lehren lässt; es ist diess enthalten in der hl. Schrift, vor Allem in den vier Evangelien. Denjenigen, welche darnach leben, wird er am Tage des Gerichts zurufen: „Venite benedicti patris mei, possidete regnum, quod vobis paravi," wie um das Mittelbild, um Christus in der Majestät, zu lesen ist. Denjenigen jedoch, welche sich nicht an das Wort seiner Kirche kehren, wird er bei seinem Wiedererscheinen ein strenger Richter sein. Damit aber die Menschen leichter seiner Lehre gemäss leben können, hat Christus auf Erden ein Reich der Frommen gegründet und zu dessen sichtbarem Oberhaupte den Kaiser bestellt. Karl der Grosse, das Aachener Kirchenmodell in der einen Hand, das Schwert in der anderen, ist der Repräsentant aller christlichen Kaiser, welche ihre ganze Macht für die Sache des Christenthums einsetzten. Die Kirche hat indess nicht bloss die Aufgabe, die Völker zu belehren, ihr obliegt auch die Warnung vor den ringsumher drohenden Gefahren. Sie muss die Gläubigen aufmerksam machen, welch ein Loos ihnen bevorsteht, wenn sie der Weltlust und Fleischeslust fröhnen, sie muss ihnen die ewigen Anschläge der Hölle auf das Seelenheil der Einzelnen vor Augen führen und ihnen nachdrücklichst einschärfen, dass sie sich weder durch Ketzerei noch Heidenthum im Glauben wankend machen lassen. Diess ist der Gedankengang, welcher in den Reliefdarstellungen unserer Kanzel zum Ausdruck gebracht ist. Ich lasse desshalb nochmals eine übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Bilder hier folgen:

7 Bacchus.	2 3 Matthäus (Achat) Marcus.	8 Bacchus.
9 Venus.	1 (Tasse) Weltrichter (Tasse)	10 Isis.
11 Theoderich d. Gr.	4 5 6 Lucas. Karl d.G. Johannes.	12 Julian der Apostat.

Ein zweites Ergebniss der vorliegenden Abhandlung ist diess, dass durch dieselbe eine vielbewunderte Reiterstatue, jene des ostgothischen Heldenkönigs Theoderich des Grossen wieder an den Tag gezogen worden ist, wenn auch nur in einer schwachen Nachbildung. Da nun diese Nachbildung zu Aachen für die Kanzel des Doms hergestellt worden ist, darf auch als erwiesen betrachtet werden, dass die Theoderichsstatue von Karl dem Grossen wirklich von Ravenna nach Aachen übergeführt worden und nicht etwa auf dem Transporte in Pavia liegen geblieben ist, wie einige Gelehrte, irregeführt durch das in jener Stadt befindliche sog. Regisol, behauptet haben. Dieses Regisol, das hochgerühmte und vielumstrittene Wahrzeichen der Stadt Pavia, welches erst gegen den Ausgang des vorigen Jahrhunderts durch die Franzosen zu Grunde gegangen ist, war eine auf einer Säule stehende eherne Reiterstatue und scheint einen römischen Kaiser dargestellt zu haben. In einer Schrift des Rechtsgelehrten Jacobus Gualla[1]) vom Jahre 1505 befindet sich eine Abbildung dieses Regisols, welche, wenn auch ohne jeden künstlerischen Werth, doch einen Begriff von dem betreffenden Denkmal gibt. Ein Blick darauf genügt, dass das Regisol zu Pavia mit der Theoderichsstatue in Ravenna und Aachen, wie sie das Relief an der Kanzel des Doms zu Aachen zeigt, durchaus keine Aehnlich-

[1]) Papie Sanctuarium, impressum Papie per magistrum Jacob de Burgofrancho Anno domini MCCCCCV, die X mensis Novembris. 4°.

Die Abbildung ist von W. Schmidt a. a. O. S. 27 reproduzirt worden.

keit hatte. Bei der letzteren wendete das Pferd den Kopf stark nach rechts, als wollte es nach dem Reiter umblicken; bei dem ersteren dagegen schaut das Pferd geradeaus und ist im Gehen begriffen. Der Reiter darauf hält zwar mit der Linken ebenfalls die Zügel, wie Theoderich, aber er entbehrt des Schildes und der Lanze; seine Rechte ist segnend, demonstrirend oder befehlend erhoben. Die Ausführungen Wilhelm Schmidt's, welcher bereits im Jahre 1873 nachgewiesen hat, dass das Regisol nicht identisch ist mit dem Standbilde Theoderichs in Ravenna und später in Aachen, werden daher durch die vorliegende Abhandlung bestätigt.

Endlich haben die vorangegangenen Untersuchungen einen neuen Beweis dafür beigebracht, dass man im 11. Jahrhundert und überhaupt im Mittelalter nach antiken Vorbildern studirt und gearbeitet hat, wodurch sich der Aufschwung, den bald hernach die Bildhauerei und die gesammte Kunstthätigkeit an manchen Orten Deutschlands nahm, leicht und wie von selbst erklärt.



